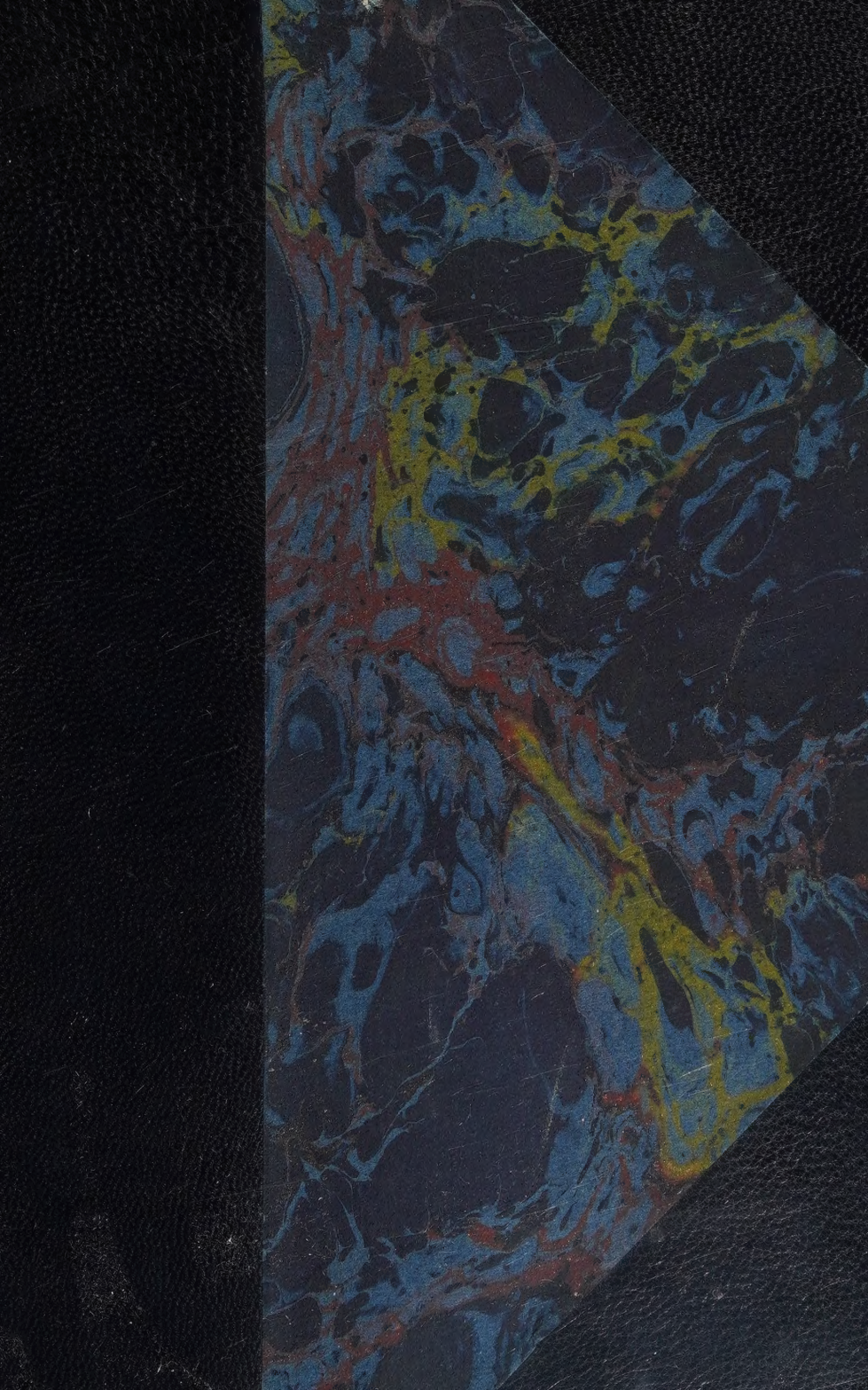
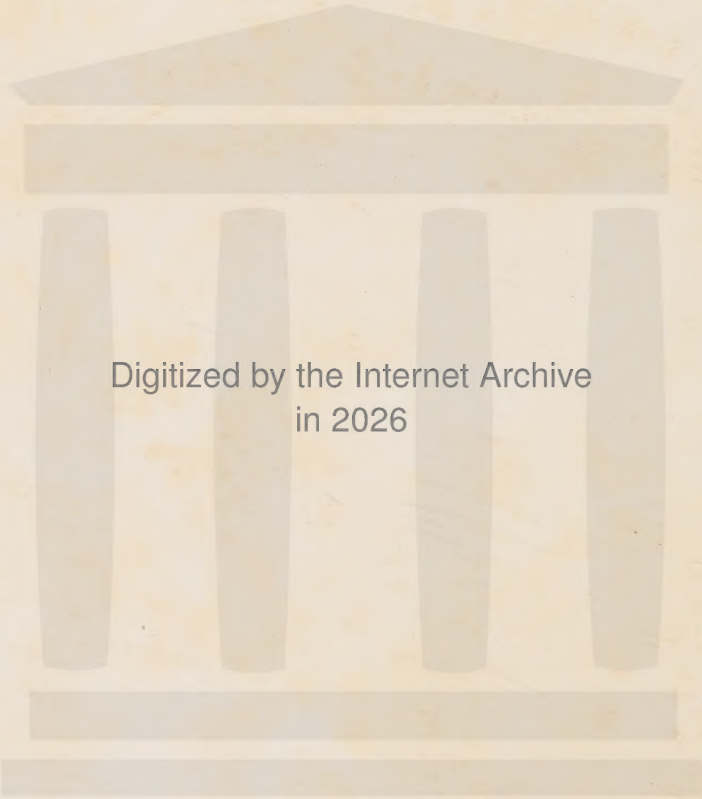










Digitized by the Internet Archive
in 2026

LES ARTS DÉCORATIFS

LES MEUBLES

I

M. R.

LES ARTS DÉCORATIFS

CETTE nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art formera la suite et le complément de la collection :

“ LA GRAMMAIRE DES STYLES ”

On y trouvera la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus :

La Menuiserie d'Art, par Etienne AUSSEUR, Menuisier d'art.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond SUBES, ferronnier d'art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis GUIMBAUD.

Le Vitrail, par Félix GAUDIN, peintre-verrier.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume JANNEAU, Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Les Meubles (3 vol.), par Guillaume JANNEAU, Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Paraîtront successivement :

Les Jardins, 1 vol.

Le Costume.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES MEUBLES

I

DE L'ART ANTIQUE AU STYLE LOUIS XIV

PAR

GUILLAUME JANNEAU

ADMINISTRATEUR DU MOBILIER NATIONAL

PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Ouvrage orné de 56 illustrations



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LES MEUBLES

I

CHAPITRE PREMIER

LES MEUBLES GRÉCO-ROMAINS

Il n'est pas douteux qu'avant la mise au jour des restes de Pompéi (1748), l'ébénisterie française ignorait complètement le mobilier gréco-romain.

Il est d'autant plus curieux de constater les similitudes qu'offrent, avec les meubles antiques découverts au XVIII^e siècle, ceux qu'ont réalisés la Renaissance et les âges modernes. Ainsi, les pieds à griffe de lion des premiers se retrouvent à l'époque de Louis XIV comme à celles de Louis XVI et de Napoléon. Les supports en jarret terminés par un sabot de biche qu'on pourrait croire inventés par la Régence étaient connus de l'antiquité, comme en témoigne la curieuse table de bronze trouvée dans la maison de Rufus à Pompéi (fig. 1).

Aucun des meubles gréco-romains construits en bois n'est parvenu jusqu'à nous. Néanmoins, en moulant, comme dans un bon creux, les empreintes laissées dans les cendres de Pompéi, l'on a pu reconstituer quelques-

uns d'entre eux : témoin les armoires du petit musée pompéien, et celles de Boscoreale.

Les meubles de bronze, eux, ont été conservés. Ce sont, pour la plupart, des tables, dont un certain nombre se pliaient. De celles-ci, ingénieusement agen-

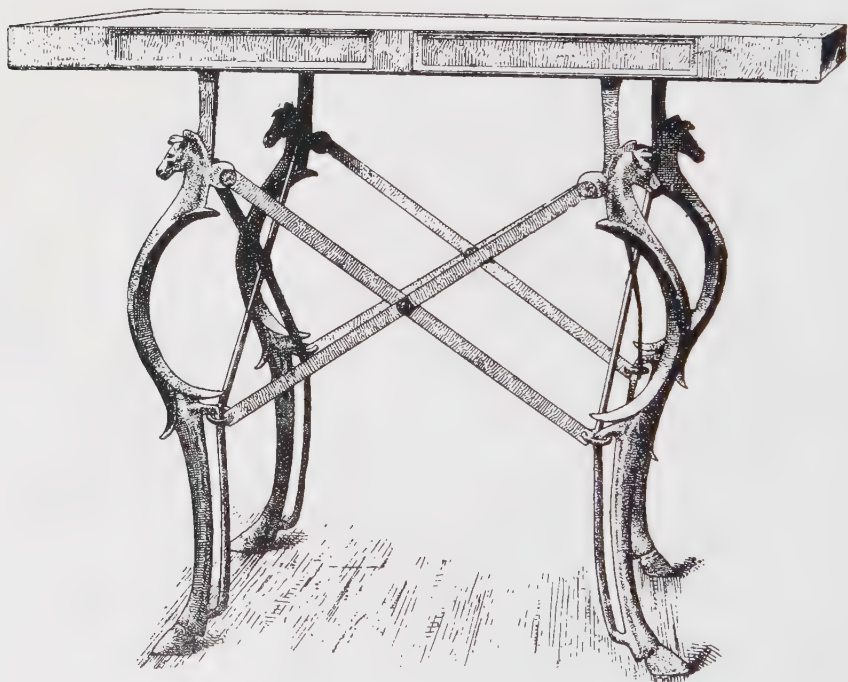


*Fig. 1. — Table pliante provenant de Pompéi.
Musée national de Naples.*

cées, chaque bipède latéral était relié par deux tiges diagonales montées sur un axe permettant un mouvement d'articulation, et terminé par une boucle. Celle-ci coulissait, au moment du pliage, sur une tige parallèle à la partie qu'on appelle le canon de la jambe de biche opposée (fig.1). Certaines tables avaient jusqu'à huit pieds dont l'écartement pouvait être réglé.

Les tables à construction rigide étaient fort diverses.



Photo Alinari.

Table de salle à manger en trépied, provenant d'Herculanum.
Musée national de Naples.

Les unes étaient tripodes, maintenues par trois branches rayonnantes en bronze travaillé. Ces tables portaient, souvent, non pas un plateau, mais un bassin assez profond : telle est la magnifique pièce recueillie par le musée de Naples (Pl. I), venue d'Herculanum, et dont le décor est plus grec que romain.

Aux tables tripodes on a donné le nom de *mensae*

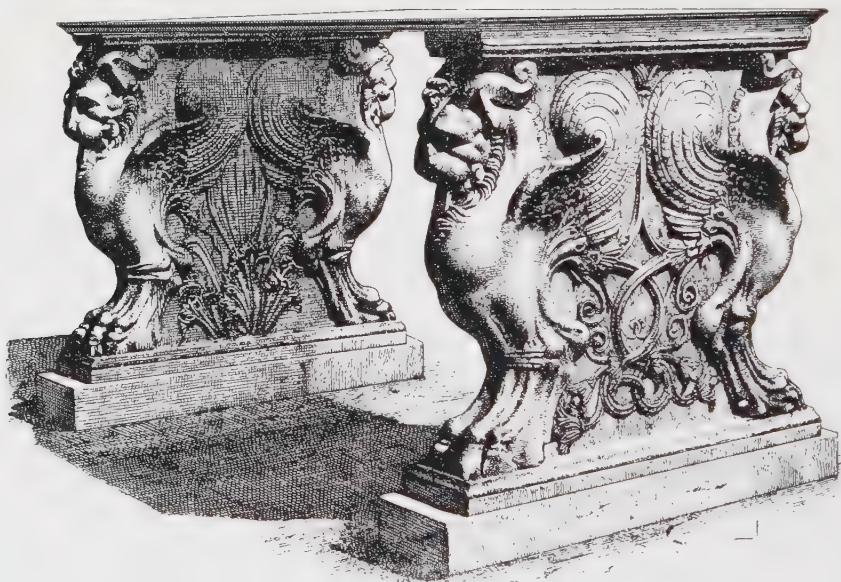


Fig. 2. — Cartibulum de la maison de Cornelius Rufus à Pompéi.

delphicae, de nombreux exemples en ayant été trouvés à Delphes. Outre ce modèle existait la table portée par un seul pied massif, le *monopodium*, dont on a trouvé, dans la maison Ara Massima, un beau spécimen, qu'on peut voir au musée de Naples. Pour le *cartibulum*, c'était la table barlongue placée dans l'atrium, et sur laquelle on exposait les objets précieux. Son plateau reposait sur deux supports massifs ornés de deux monstres adossés : sphinx, griffons, chimères. Un admirable *cartibulum* est conservé dans la maison de Cornelius Rufus à Pompéi (fig. 2).

CHAPITRE II

LE MOYEN AGE

Caractères généraux. — On connaît mal l'histoire du mobilier médiéval; les meubles mêmes ne sont parvenus jusqu'à nous qu'en petit nombre, et les informations fournies par les enluminures, les bas-reliefs, les miséricordes de stalles, les vitraux, sont généralement sommaires. A la vérité, la matière elle-même était pauvre, du moins en ce qui concerne le haut moyen âge. Il faut, en effet, distinguer, dans l'histoire du mobilier médiéval, deux périodes très différentes. La première s'étend du ^xⁱ^e au milieu du ^{xiv}^e siècle. La seconde se termine avec le premier quart du ^{xvi}^e siècle.

Il ne subsiste que fort peu des meubles du haut moyen âge. On cite la petite et fort jolie armoire d'Obazine (Corrèze), les coffres des musées des Arts décoratifs et Carnavalet, qui tous trois datent du ^{xii}^e siècle. La cathédrale de Bayeux possède une armoire du ^{xiii}^e siècle. La fameuse armoire de Noyon, pièce d'un intérêt exceptionnel, a disparu pendant la guerre de 1914-1918. Ces meubles de la première époque, dus aux « charpentiers de la petite cognée », sont d'une exécution fort rudimentaire. Ils sont construits en madriers dont l'épaisseur atteint parfois dix centimètres, assemblés à grain d'orge ou ajustés à joints vifs. Des lames de fer forgé, qui généralement se développent en volutes constituant des *pentures*, enveloppent cette construction d'un réseau rigide et robuste, bien qu'élégant (fig. 3).

Les meubles de la seconde période annoncent un notable progrès dans la technique de la menuiserie. Ils ne sont plus formés d'ais juxtaposés, mais de panneaux assemblés par *embrèvement*. Des montants à forte saillie (fig. 4), rencontrant des traverses, réalisent un bâti solide, offrant aux éléments pleins une série de

cadres dont les dimensions étaient calculées pour recevoir la planche de débitage. Les vieux artisans n'avaient garde, en effet, de loger dans un cadre un panneau fait d'éléments jointifs qui, sous l'action de la chaleur, se fussent écartés en se contractant, dénaturant ainsi l'effet décoratif prévu. Au contraire, ces panneaux d'une seule pièce assemblés dans leur cadre « à rainure et languette » ou bien à « mortaise et tenon » peuvent opérer sans danger leurs contractions et leurs dilatations moléculaires. Ils jouent librement ; ils ne forment qu'une clôture sans fonction organique.

Ce n'est pas là l'unique analogie du meuble du ^{xv}^e siècle avec son architecture : par son décor, le premier constitue positivement une transposition réduite de la seconde. Chacun des panneaux est la reproduction d'un fenestrage d'édifice : il en a les meneaux flamboyants, les roses, les accolades (fig. 4), tout ce dessin qui, lorsqu'il est aveugle, porte le nom *d'orbevoie*. Les serrures mêmes des meubles sont fréquemment les mêmes que celles des portails : elles étaient posées, toutefois, sur un carreau de velours ou de drap, généralement rouge, qui protégeait le bois. Ajoutons qu'elles ne comportaient jamais de vis, pièces d'une exécution trop coûteuse, et dont on réservait l'usage pour les armes.

Les coffres. — Le coffre est le meuble fondamental du moyen âge. Il sert à la fois d'armoire, de siège, voire de couche, indépendamment de sa destination principale. Aussi bien est-il construit, avec une solidité particulière, d'épais madriers renforcés de pentures aux ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles (fig. 3), de bois profilés au ^{xv}^e siècle (fig. 4). Dès le ^{xiv}^e siècle, d'ailleurs, ses panneaux s'enrichissent d'une ornementation extrêmement soignée.

Dans un temps où l'on ne se déplaçait qu'en emportant avec soi tout son mobilier, le coffre, également appelé bahut ou huche, apparaît comme le meuble familial par excellence, et par conséquent le plus curieusement décoré. Son couvercle est généralement plat jusqu'au ^{xv}^e siècle. A cette époque il se bombe.

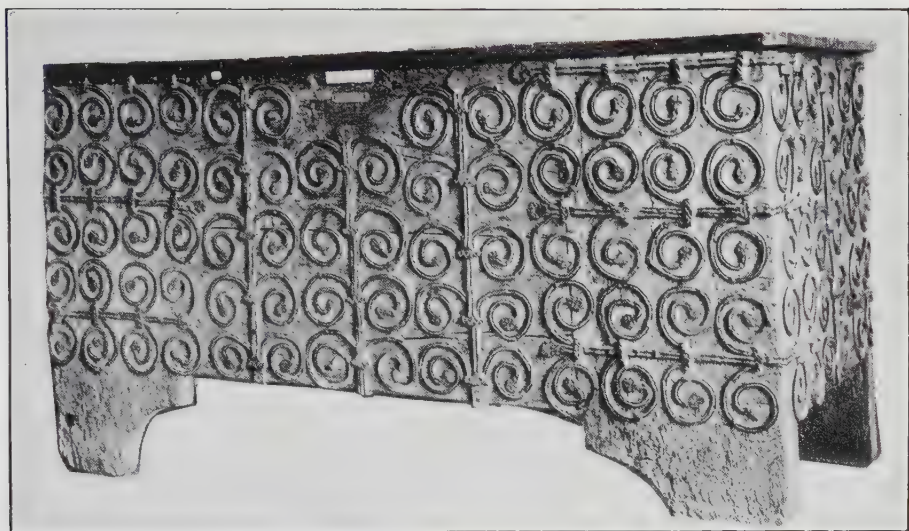


Fig. 3. — Coffre de la fin du XII^e siècle.
Paris, Musée des Arts décoratifs.



Fig. 4. — Coffre du XV^e siècle.
Paris, Musée des Arts décoratifs.

Les armoires. — Les armoires du haut moyen âge étaient ordinairement ornées de peintures à l'extérieur et même à l'intérieur : celle de la cathédrale de Bayeux, qui subsiste, en fournit un caractère

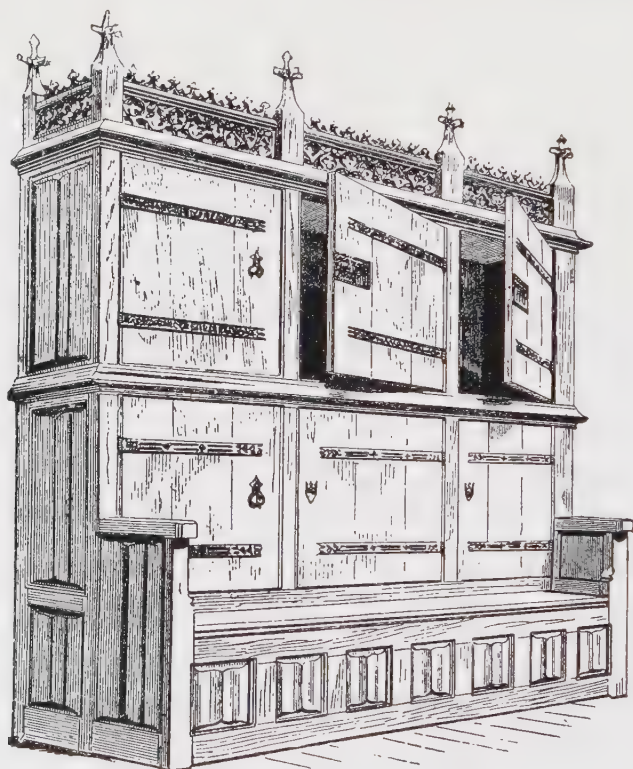


Fig. 5. — Armoire à banc, xv^e siècle.
Paris. Porche de Saint-Germain-l'Auxerrois.

exemple que celle de Noyon confirmait. Puis le décor en fut réalisé par la sculpture.

Un type d'armoire extrêmement curieux est conservé dans la salle du trésor de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris. C'est une armoire à banc, c'est-à-dire un des premiers meubles combinés. Six cavités fermées par deux étages de vantaux s'encadrent dans un bâti général qui enferme aussi le banc et se couronne d'une belle frise refouillée et fleuronée (fig. 5).

La table et le lectrin. — Il est évident que, dès le xv^e siècle, on a construit des tables rigides. Toutefois, la table usuelle du moyen âge se composait de tréteaux sur lesquels on posait des ais, revêtus de tapis qui en masquaient la pauvreté.

Il est à remarquer que c'est la table qu'on dressait devant le banc, lequel était fixe. La construction des supports était soignée : des *goussets* (A) maintenaient la

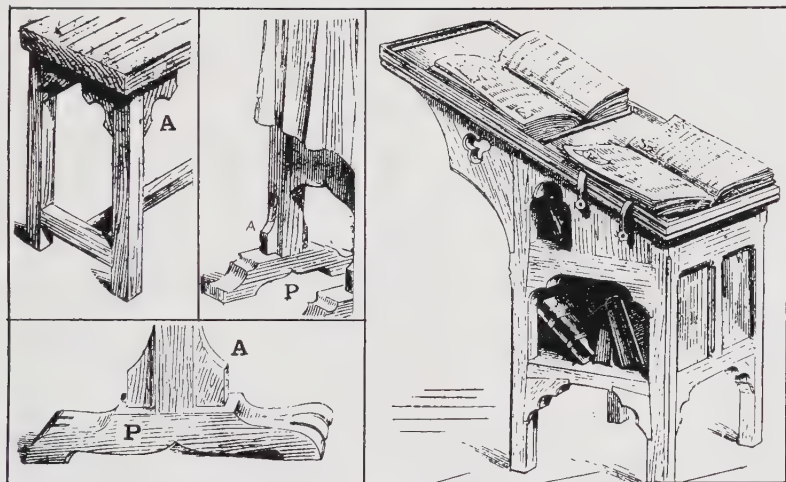


Fig. 6 à 9. — Tables et Lectrin gothiques.

A : Goussets. — P : Patins.

rigidité des potences formées par le montant vertical et les traverses (fig. 6 à 9). De longs patins augmentaient ordinairement l'assiette du support (P).

Un joli meuble, particulier au moyen âge, est le *lectrin*, sorte de table supportée soit par un casier, soit par un pivot à vis, et formée soit d'un, deux, trois ou quatre pupitres, soit d'un panneau long décline (fig. 9), soit d'une tablette circulaire à poser les livres. Plus tard, ce meuble, devenu le lutrin, résignera ses fonctions civiles pour se réfugier à l'église. Mais il faut reconnaître que peu de meubles ont été mieux combinés pour satisfaire à leur destination. C'est en des réalisations de cette qualité que se manifeste le pur rationalisme du moyen âge.

Le buffet et le dressoir. — L'on confond généralement ces deux meubles dont les caractères sont pourtant très différents.

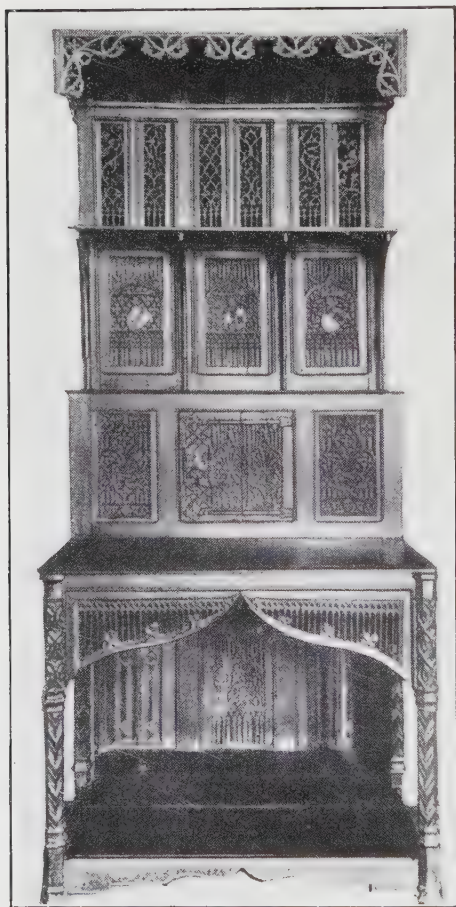


Fig. 10. — Dressoir de la fin du xv^e siècle. Anvers. Musée de Steen.

Le *dressoir* n'est pas un meuble bas. C'est au contraire un meuble en étagère, couronné d'un dais (fig. 10), le nombre de ses gradins étant commandé par le rang occupé dans la chevalerie par son propriétaire. Le prince avait droit à quatre degrés, le comte à trois, le baron à deux.

Le dressoir servait à l'exposition de la vaisselle d'or et d'argent dans les occasions solennelles.

On l'appelait aussi *buffet de parade*, et c'est là, sans doute, l'origine de la confusion.

Le *buffet*, en effet, n'a pas le haut dossier ni les étagères du dressoir. Mais il comporte souvent, comme lui, un corps inférieur en porche, avec des piliers avancés, reliés entre eux, ainsi qu'avec le panneau de

fond, par des arcs en accolades ou surbaissés.

Le buffet se caractérise par son corps d'armoire à deux cavités appelées *guichets*, sous lesquelles coulisssent deux tiroirs appelés *layettes* (fig. 11). Un autre modèle de buffet adopte les guichets et les layettes, mais supprime le corps inférieur. Son plan est généralement trapézoïdal. Un

troisième modèle, à pans coupés, jette le corps d'armoire en porte à faux.

Sur les panneaux de fond de ce meuble apparaît fréquemment l'ornement appelé *serviette* ou *parchemin*

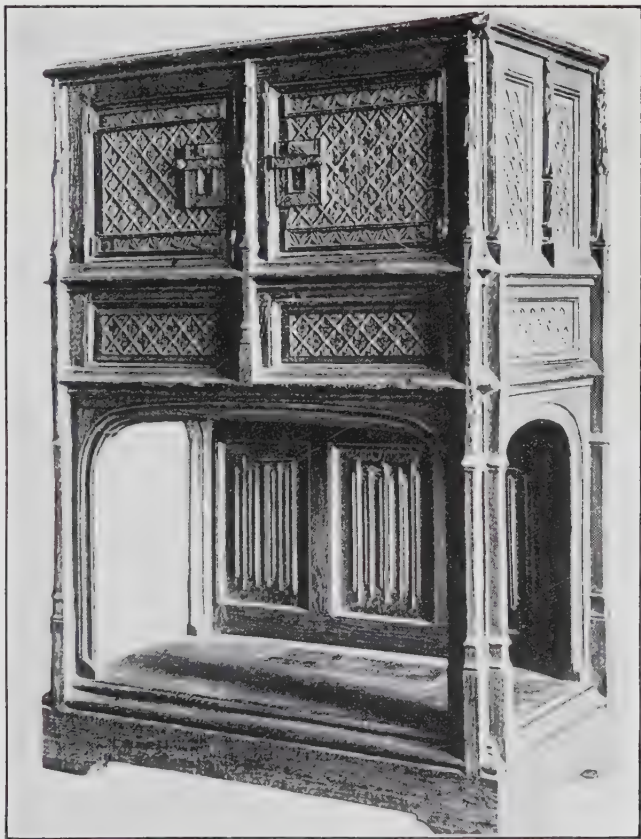


Fig. 11. — Buffet fin du xv^e siècle.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

plissé à draperie (fig. 11); aux angles et dans l'axe se dressent les *pinacles*, éléments empruntés à l'architecture.

On donne abusivement au buffet le nom de *crédence*, emprunté seulement à la fin du xvi^e siècle à l'Italie, qui l'appliquait d'ailleurs à de tout autres meubles.

CHAPITRE III

LA RENAISSANCE ITALIENNE

Caractères généraux. — Tandis qu'au ^{xv}^e siècle la menuiserie française est, comme on l'a vu, fidèle aux formules constructives élaborées sur notre sol, un art tout autre s'épanouissait en Italie. Le meuble italien tirait des effets décoratifs nouveaux d'une polychromie réalisée non seulement par la peinture mais par la marqueterie et le stuc peint et doré.

La technique italienne atteint dans la première moitié du ^{xvi}^e siècle sa perfection : la qualité de l'exécution et la beauté de la composition sont alors à leur plus haut degré. Puis, au milieu du siècle, les puissants reliefs empruntés à l'architecture de Michel-Ange remplacent la marqueterie ; les cariatides se substituent aux colonnettes et aux pilastres. Bientôt se manifestera l'influence de Palladio, caractérisée par les ordonnances à l'antique et l'emploi des pilastres cannelés. A la fin du siècle apparaissent les formules flamandes qui vont prédominer pendant tout le ^{xvii}^e siècle.

Les procédés appliqués à la décoration du meuble par la Renaissance italienne sont l'*intarsia*, l'*intarsia pittorica* et la *certosina*.

Le premier, qu'on appelle aussi la *tarsia*, consiste dans une incrustation de lamelles de bois teinté, préalablement découpées, dans des entailles dessinant un décor.

L'*intarsia pittorica* n'est autre chose que la représentation par ce moyen de paysages ou de perspectives d'architecture. Venise et Florence pratiquaient spécialement cette double formule.

La *certosina* désigne une marqueterie qui utilise, pour les poser sur le panneau, des motifs symétriques formés par la réunion en faisceau de tiges de bois collées et sectionnées ensuite en minces lamelles.

Les coffres. — En Italie comme en France, au xv^e siècle, le coffre est le meuble indispensable. Sa construction est des plus simple ; sa décoration consiste en marqueterie, incrustations et stucs. Les plus grands maîtres ne dédaignaient pas de décorer ces meubles ; les musées d'Italie conservent des coffres qu'enrichissent des peintures du Pisanello, de Mantegna, du Véronèse. Au xvi^e siècle, incrustations, stucs et

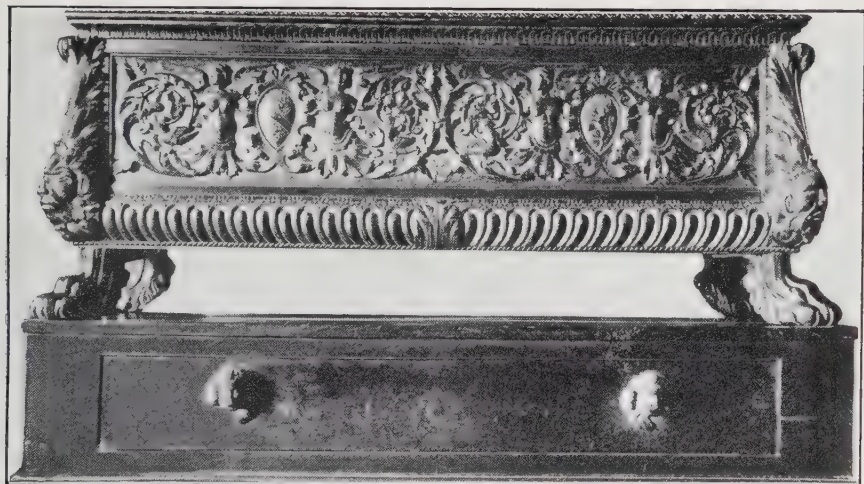


Fig. 12. — Coffre romain en forme de sarcophage. xvi^e siècle.
Paris, Musée des Arts décoratifs.

peintures céderont le pas à la sculpture décorative. Sur les panneaux vont se développer, avec une remarquable et caractéristique abondance, les volutes fleuries terminées en chimères, en bustes humains, en mascarons, et les rinceaux ornés encadrant des figures mythologiques et des écussons.

Les coffres de Baccio d'Agnolo sont demeurés célèbres. A cette époque, les coffres affectent généralement la forme d'un sarcophage antique (fig. 12). Leurs angles sont renforcés de contreforts déguisés sous des feuillages et des masques ; leurs pieds courts, en griffes de lions, les isolent d'un socle assez élevé, souvent muni d'un tiroir.

Les tables. — La plupart des tables des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles sont construites selon le principe des *cartibula* romains (fig. 2), c'est-à-dire que leur dessus repose sur deux larges supports extrêmes. Toutefois une entretoise massive réunit ces deux supports, et porte elle-même (fig. 13 et 14) une arcature qui soutient le plateau et prévient son fléchissement. On



Fig. 13. — Table à chimères adossées, datée de 1540.
Florence. Collection Bardini.

remarquera que certains de ces meubles ont inspiré directement nos ébénistes français des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. Venise et Milan construisaient alors des tables dont le principe est le même, mais dont l'ordonnance et la décoration trahissent l'influence de Palladio : témoin la table du musée civique de Milan, dont la ceinture est ornée de triglyphes et les supports de colonnettes toscanes (fig. 14). Florence, à la même époque, faisait des tables à plateau de marbres et de pierres de couleur. A la fin du ^{xvi}^e siècle, apparaissent les tables à pieds tournés en balustre, maintenus par quatre traverses (fig. 15). Dans leur ceinture massive sont généralement ménagés deux tiroirs. Leur simplicité n'enlève rien à leur élégance.

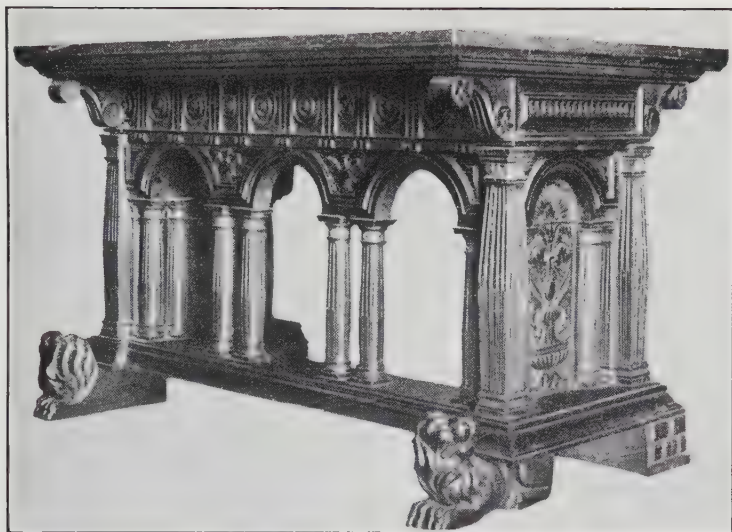


*Fig. 14. — Table lombarde. Milieu du xvi^e siècle.
Milan, Musée Civique.*



*Fig. 15. — Table à pieds tournés en balustres.
Fin du xvi^e siècle. Collection Bardini à Florence.
Hauteur : 0 m. 84. Largeur : 0 m. 90. Longueur : 1 m. 90.*

Les cabinets. — Destiné à recevoir les objets précieux, le cabinet constitue, dès le xvi^e et pendant tout le xvii^e siècle, le digne écrin des bijoux qu'on y serrait. Il apparaît en Italie, au xv^e siècle, sous la forme primitive d'une cassette à tiroirs multiples que découvrait un volet. On le décore, à cette époque, à la *certosina*.

On emploiera, dans la première moitié du xvi^e siècle, tantôt l'*intarsia*, tantôt le cuir imprimé et doré; ce dernier procédé s'appliquait surtout à Ferrare et à Venise. Florence, elle, faisait, au xvi^e siècle, ces coffrets ornés de pierreries qu'on appelait des *Stipi*.

Le cabinet prend dans la seconde moitié du xvi^e siècle sa forme définitive. C'est alors un meuble à deux corps, le coffre supérieur étant parfois porté par des colonnettes. Deux tirants, parfois ornés de statuettes terminales (fig. 16), en soutiennent l'abattant. Un trait caractéristique de la décoration des cabinets de cette époque et de la première moitié du xvii^e siècle, est leur disposition architecturale à l'imitation des façades d'édifices contemporains. Ainsi qu'on le voit dans le cliché ci-contre (fig. 16), c'est un portail à fronton triangulaire et piédroits ornés d'une cariatide que simule chacun des trois petits vantaux intérieurs.

La corniche classique elle-même est empruntée à l'architecture.

Les formules italiennes se manifestent ici d'une manière typique : les pieds en griffes de lions qui portent le meuble, les peintures qui décorent la face intérieure de ses vantaux, l'abondance de la sculpture en ronde bosse, la galerie de bustes de l'entablement dénotent l'origine italienne. Mais ce style va se répandre en Europe avec l'esprit classique.

Dès la première moitié du xvii^e siècle, l'Allemagne, les Flandres, l'Espagne vont, à l'exemple de l'Italie, adopter cet élément de composition tiré du style dit « baroque » (fig. 16), qui consiste dans l'encadrement des tiroirs ou des cases par des architectures à frontons triangulaires, réguliers ou brisés à leur sommet.

Souvent même ces représentations à petite échelle de façades d'édifices décorent, non seulement l'intérieur, mais l'extérieur du cabinet, que la clôture en soit assurée par un volet ou par un double vantail (fig. 16).

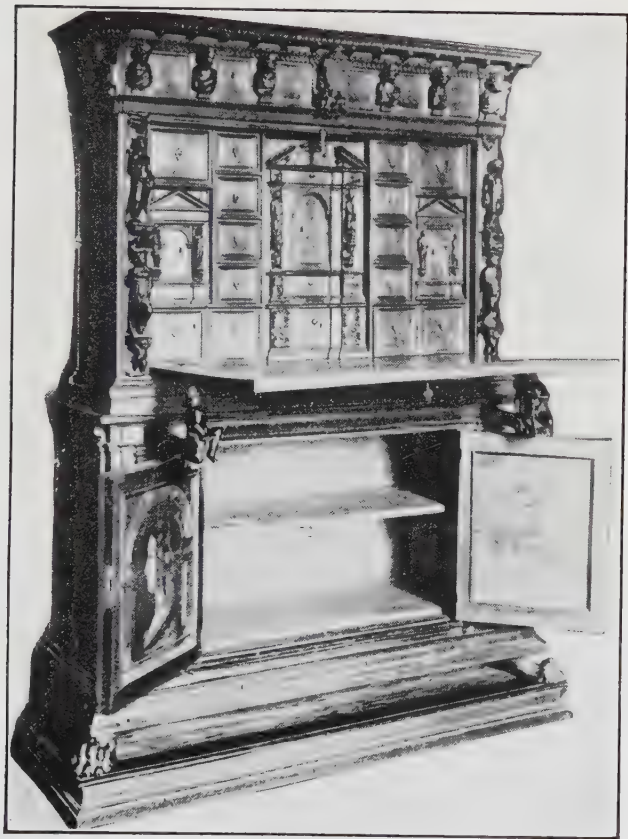


Fig. 16. — Cabinet du xvi^e siècle. Fabrication italienne.

Outre les cabinets sculptés, Florence produisait, avec autant d'habileté que d'abondance, des cabinets incrustés d'écaille et d'ivoire, comme celui qu'on voit au Palais Pitti. L'inventaire du cardinal Mazarin décrit toute une série de ces meubles précieux, évidemment italiens.

CHAPITRE IV

LA RENAISSANCE FRANÇAISE

Caractères généraux. — Au double point de vue de la construction et du décor, l'apport du xvi^e siècle dans l'histoire du mobilier est considérable.

Le moyen âge n'avait connu que les assemblages simples: à tenon et mortaise, à rainure et languette, à

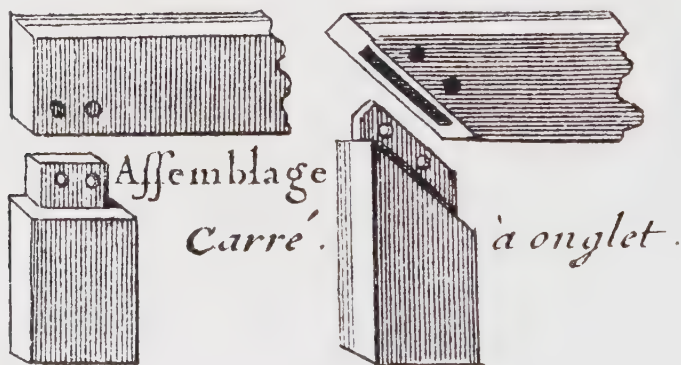


Fig. 17. — Assemblage carré.
Fig. 18. — Assemblage en coupe d'onglet.

grain d'orge, à queue d'hironde, ou d'aronde. La Renaissance imagine un mode d'assemblage nouveau, l'*assemblage d'onglet*, très supérieur à l'assemblage carré à tenon et mortaise (fig. 17). Celui-ci faisait rencontrer à angle droit le fil des deux pièces de bois, ce qui accuse à l'œil la coupure et produit un effet particulièrement pénible quand le bois est mouluré. L'assemblage en coupe d'onglet remédie à cet inconvénient. Il raccorde le fil des deux

pièces (fig. 18) et détermine une sensation de continuité, les rives du bois faisant, avec les arasements du tenon, un angle de 45 degrés.

Une autre invention de la Renaissance, non moins importante pour la construction du meuble, est celle de l'*assemblage à queues d'aronde dissimulées* (fig. 20). Tout le monde connaît le vieux procédé d'assemblage des tiroirs de meubles, qui consiste en une série de petites saillies trapézoïdales pénétrant dans des encoches correspondantes. Leur nom vient, on le sait aussi, de leur

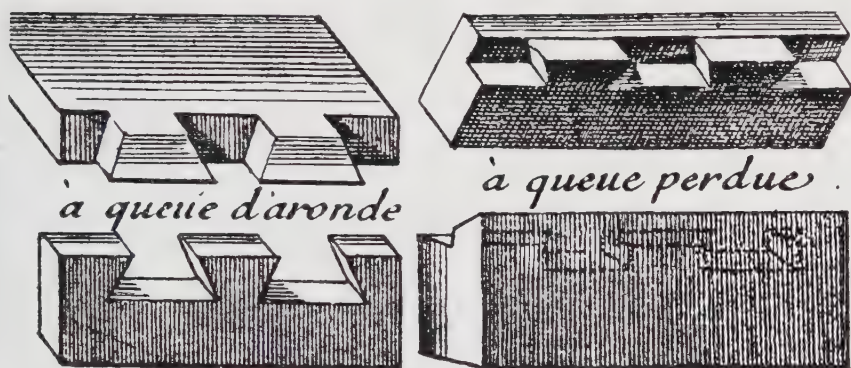


Fig. 19. — Assemblage à queue d'aronde simple (ou d'hironde simple).

Fig. 20. — Assemblage à queue recouverte dite « à queue perdue ».

ressemblance avec la queue de l'hirondelle. Au début du xvi^e siècle, comme au moyen âge, on assemble encore à queues d'hironde apparentes, — on disait à *queues simples* (fig. 19).

Mais bientôt on voulut dissimuler le procédé dont l'aspect nuisait à l'effet précieux qu'on cherchait : on imagina les *queues recouvertes* dites *queues perdues* (fig. 20). Elles consistent en queue d'hironde masquée par une épaisseur de bois réservée en creusant les entailles, et qui forme la surface apparente, susceptible de décoration. Dans l'assemblage à queues perdues, les deux pièces, taillées en coupe d'onglet, forment une saillie triangulaire qui dérobe complètement à la vue les queues d'hironde.

Les deux styles. — La brève période du règne de Louis XII manifeste une originalité très particulière. Dans les meubles de cette époque se marient très heureusement les éléments décoratifs empruntés à la Renaissance italienne, tels que les rinceaux ornant les panneaux de la fig. 21 et ceux qui survivent au passé « gothique » encore tout récent, tels que les pinacles encadrant ces panneaux (fig. 21).

La Renaissance française élaborait successivement deux

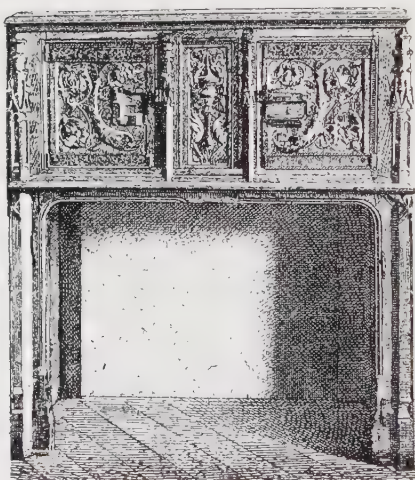


Fig. 21. — Buffet Louis XII.
Paris. Musée de Cluny.

grandes formules : on les désigne, un peu sommairement, par le nom de style François I^{er} et de style Henri II. Les meubles de l'époque de François I^{er} empruntent leur décoration à l'Italie. Ce sont les mêmes bustes en saillie (fig. 22 et 24), les mêmes pilastres décorés d'arabesques ou de *grotesques* (1), les mêmes feuillages, la même exécution. Il est d'ailleurs assez difficile de distinguer les meubles de ce style de ceux de la Renaissance italienne.

Très différents des meubles François I^{er}, les meubles Henri II abandonnent l'emploi traditionnel des petits panneaux de largeur de débitage, séparés par des montants.

On rompt avec la technique médiévale. On admet de grands panneaux, parfois uniques. (fig. 23), faits de plusieurs ais assemblés. Ce n'est pas seulement la structure, mais aussi le décor, qui se renouvelle entièrement. Ara-

(1) Sur la différence entre les *arabesques* et les *grotesques*, voir Henri Martin: *La Renaissance française* (5^e volume de la "Grammaire des Styles").

besques et grottesques font place à des compositions de caractère architectural différentes selon les régions de la France, comme on le verra. Aux pilastres ornés d'ort



Fig. 22. — Coffre François I^{er}. Collection Foule.

Fig. 23. — Coffre Henri II. Musée de Rouen.

l'emploi caractérise, à l'exclusion des colonnes, les meubles de la première Renaissance, succèdent, précisément, les colonnes et les pilastres, généralement cannelés (fig. 23).

Autre révolution : la seconde Renaissance, comme on appelle ainsi la période Henri II, abandonne l'emploi du chêne ; elle utilisera surtout le noyer.

Les buffets. — Les buffets de la Renaissance présentent la même disposition que ceux du moyen âge : un corps d'armoire supporté par quatre piliers, ceux du fond encadrant généralement un panneau.

Le corps d'armoire des buffets de la première moitié du xvi^e siècle (époque François I^{er}) se présente en porte à faux ou repose sur des colonnettes en forme aplatie de pilastres (fig. 24) décorées de fines arabesques. Les

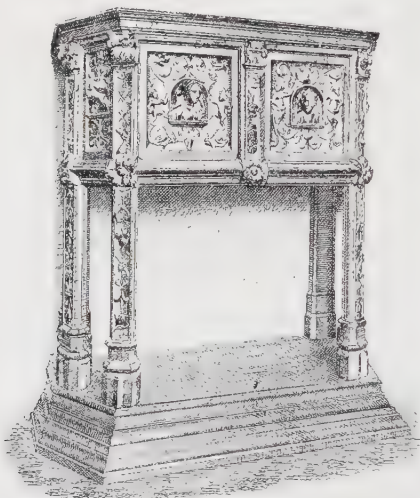


Fig. 24. — Buffet François I^{er}.
1^{re} moitié du xvi^e siècle.
Paris, Musée de Cluny.

vantaux des armoires sont décorés de rinceaux et de bustes en saillie dans des niches. On en trouvera quelques beaux exemples à Paris, au musée des Arts décoratifs ainsi qu'à Cluny.

Le mot *crédence* employé pour désigner un buffet est impropre. Ce sont les « muguets » d'Henri III qui l'introduisirent à la Cour par assimilation à la *credenza* italienne, table destinée à l'essai (créance, vérification) des mets et boissons par l'officier de bouche

en présence du roi. Le terme *crédence*, d'ailleurs, disparut après le règne d'Henri III.

Le Louvre possède un buffet caractéristique de la deuxième moitié du xvi^e siècle ; on le tient pour un des chefs-d'œuvre du mobilier de la Renaissance (Pl. II). A sa qualité d'art, en effet très pure, à la beauté de ses proportions, à la clarté de son ornementation s'ajoute l'intérêt documentaire de ses détails décoratifs : *pilastres cannelés* de ses angles, médaillons bombés et nus qu'on appelle des *miroirs*, enroulements dits *cuirs découpés* de son panneau médian, enfin *godrons en éventail* de sa ceinture (Pl. II).



Photo Giraudon.

Buffet en noyer. Henri II. 2^e moitié du xvi^e siècle.
Ecole Lyonnaise. Paris. Musée du Louvre. (Collection Arconati-Visconti.)

Les tables. — Au ^{xvi}^e siècle, la table, de simple panneau posé sur deux tréteaux qu'elle était au moyen âge, s'élève au rang de meuble construit. Sa hauteur dépassera, d'une manière générale, celle de nos tables modernes; elle atteindra 80 et même 88 centimètres. Il n'est pas toujours facile de dater de la première ou de la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle les tables de la Renaissance,



*Fig. 25. — Table à supports en éventail.
Œuvre d'Hugues Sambin. Musée de Besançon.*

à moins de la présence d'ornements caractéristiques. Toutefois, la grande abondance décorative et la recherche d'effets de pure ornementation n'apparaissent qu'en la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle. La simplicité paraît appartenir à la première.

Un grand nombre de tables de l'époque Henri II reposent sur des supports faits de deux consoles opposées, encadrant une sorte de terme et qui vont s'épanouissant depuis le patin jusqu'à la ceinture (fig. 25). L'on a, sans raison, attribué l'invention de ces tables « en éventail » à

Du Cerceau. Le maître n'a fait, en l'espèce, qu'interpréter des compositions italiennes (fig. 13), lesquelles avaient l'antique pour origine (fig. 2). Un des plus beaux exemples de cette formule est la table dite de Gauthiot d'Ancier, œuvre de Hugues Sambin, le maître bourguignon, conservée au musée de Besançon (fig. 25).

Les tables de la Renaissance française empruntent leur structure à celles de la Renaissance italienne. La

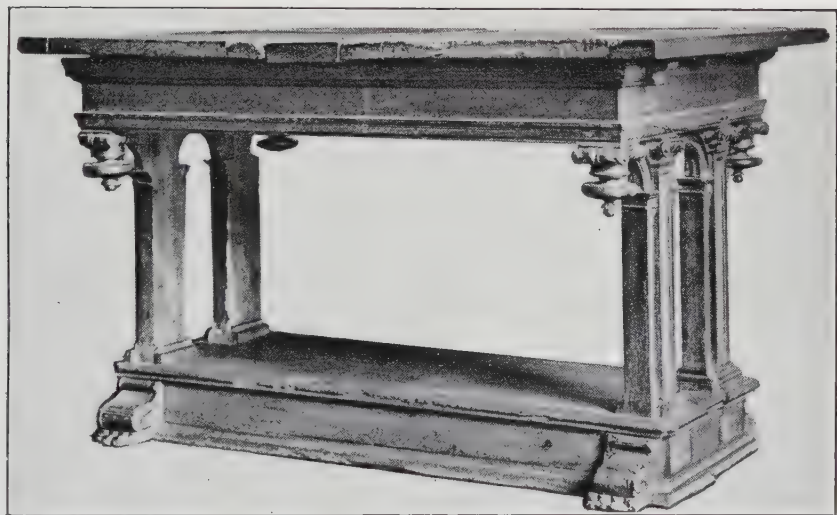


*Fig. 26. — Table du milieu du xvi^e siècle. Travail français.
Paris. Musée des Arts décoratifs.*

ceinture, avec ses rallonges à coulisses, repose sur deux supports extrêmes dont le dessin varie et qui portent eux-mêmes, soit sur des patins (fig. 25), soit sur une traverse massive (fig. 26). Ordinairement, sous chacun des quatre coins du plateau, se place un ornement en forme de toupie aplatie (fig. 26) qui « nourrit » le volume des parties élevées et équilibre ainsi la masse de la base.

La ceinture des tables Henri II est ordinairement ornée de godrons, de coquilles (fig. 25) ou de canaux.

Bien qu'aucune table à quatre pieds reliés par un châssis rectangulaire ne nous soit parvenue, il n'est pas douteux que le *xvi^e* siècle ait pratiqué cette construction. La preuve en est fournie par nombre de documents, notamment par l'estampe qui représente la mort de Henri II au Louvre. On y remarque une table à quatre pieds (fig. 27) qui, d'après son style et son décor, est nettement du temps du roi défunt.

Vers la fin du *xvi^e* siècle on a fabriqué des tables à six,

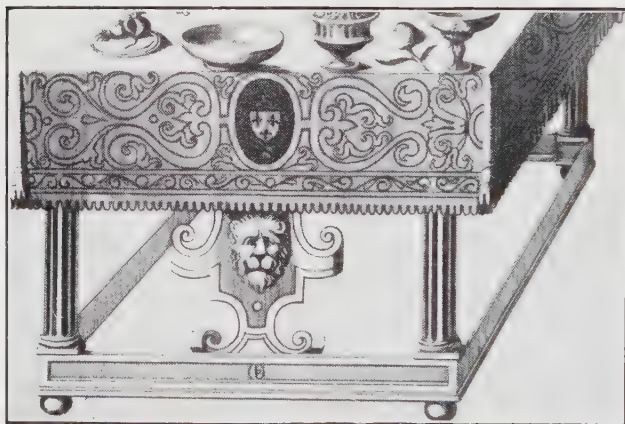


*Fig. 27. — Table Henri II à 4 pieds en colonnettes cannelées et reliées entre elles. D'après une estampe du *xvi^e* siècle.*

huit et même neuf pieds (fig. 28), portant sur des boules aplaties que relie une traverse axiale croisée par deux traverses perpendiculaires à sa direction. La plupart des tables de la Renaissance comportent des rallonges coulissantes. Sous leur plateau supérieur, d'une seule pièce, couvrant entièrement la table, se logent une traverse fixe reposant sur la ceinture (fig. 29 à 31), et deux volets mobiles solidaires de coulisses obliques. En tirant celles-ci, l'on entraîne les volets qui viennent, en soulevant le plateau d'une hauteur égale à leur épaisseur, prendre leur place aux extrémités de celui-ci, retombé à son plan (B).



Fig. 28. Table à 9 pieds à rallonges coulissantes. Fin du xvi^e siècle.
Paris, Musée des Arts décoratifs. Longueur : 1 m. 45. Largeur : 0 m. 75.

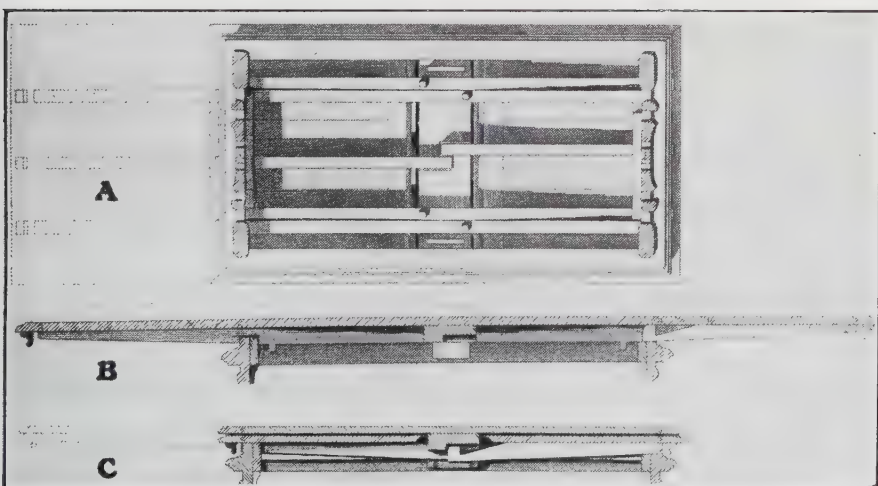


Fig. 29 à 31. — Construction de la table à rallonges coulissantes.

A. Coupe de la table vue en dessous.

B. Coupe de la table développée avec ses 2 volets tirés.

C. Coupe de la table non développée.

Les écoles. — Dans la seconde moitié du xvi^e siècle on distingue encore un certain nombre de foyers provinciaux qui conservent et manifestent dans la formule de leurs meubles une véritable et vigoureuse originalité. Les principales écoles sont alors :

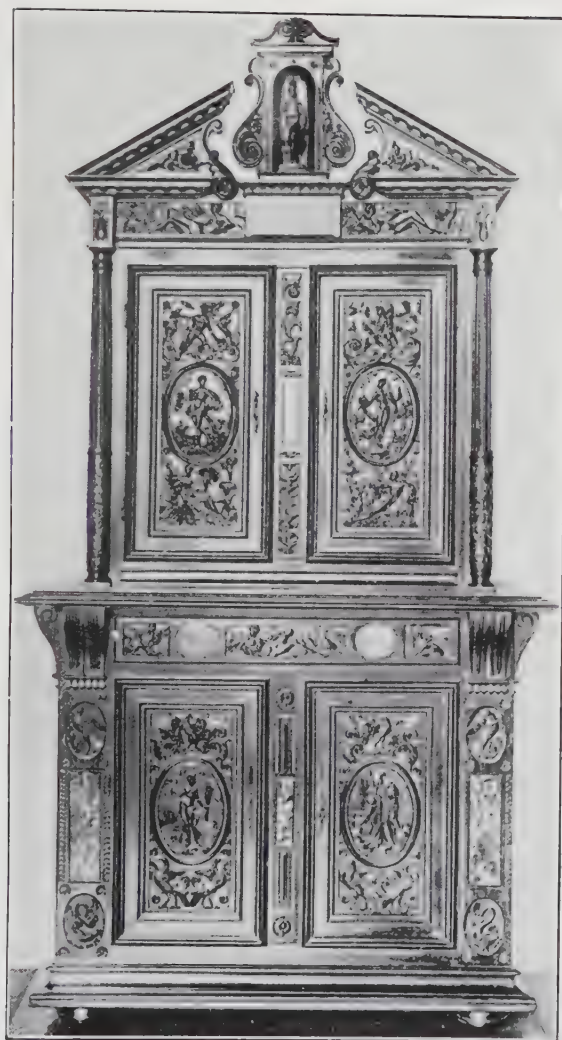
Celle de l'Ile-de-France et de la Touraine ;

Celle de la Bourgogne, de la Champagne et de la Franche-Comté ;

Celle du Lyonnais.

Les Ecoles d'Auvergne, de Normandie, de Provence, encore que très particulières, n'ont eu ni les mêmes moyens de diffusion, ni le même éclat.

Ecole de l'Ile-de-France. — Elle porte, plus qu'aucune autre, la marque du groupe d'artistes italiens connu sous le nom d'Ecole de Fontainebleau. On sait que ce groupe comprenait des architectes, des peintres, des sculpteurs, des ornemanistes, appelés par François I^{er} et retenus par Henri II pour travailler à la décoration du château royal. L'influence qu'ils ont exercée sur l'art français est considérable : c'est à Fontainebleau que s'est élaboré le style Henri II. Les meubles français de cette époque doivent à cette école leur ordonnance classique, leur décor de figures nues académiques, leur polychromie par incrustation. L'armoire à deux corps du Musée des Arts décoratifs (Pl. III) en offre un exemple caractéristique. On remarquera son fronton interrompu pour encadrer une niche accostée de deux volutes et logeant une statuette : cet élément de composition, appartenant au style italien « baroque », va se rencontrer dans la plupart des armoires à deux corps de la seconde moitié du xvi^e siècle et de la première partie du xvii^e. La sculpture des meubles de l'Ile-de-France est en général de faible relief, en « basse taille ». Les incrustations de plaques de marbres de couleurs (Pl. III), souvent blanc et noir, forment un des motifs préférés de cette école. Les meubles de l'Ile-de-France et de la Touraine recherchent les effets d'élégance, de sveltesse et de grâce. Leur modération, leur mesure contrastent avec la fougue de l'École de Bourgogne.



Armoire à 2 corps. Ile-de-France.
 Noyer et incrustations de marbre.
 Haut. : 2 m. 30. Long. : 1 m. 19. Prof. : 0 m. 49.

L'École de Bourgogne. — L'exubérance et l'abondance de la décoration propre à cette Ecole trahissent une influence non moins puissante que l'italienne : celle des Flandres. En effet, dès la fin du ^{xiv}^e siècle, Dijon, capitale des ducs de Bourgogne, était le siège d'une importante colonie d'artistes flamands. Un nom domine l'école de Bourgogne et rayonne jusque sur le Lyonnais : celui de *Hugues Sambin*, architecte, sculpteur, ébéniste, né à Gray en 1512, reçu maître à Dijon en 1549.

L'artiste fit paraître, en 1572, un recueil de 36 planches gravées : le *Livre de la diversité des Termes*, qui contribua à répandre dans la décoration du meuble l'emploi des figures engainées. Le style de Hugues Sambin est impétueux, rude, véhément, son goût d'ornementation touffu, ne laissant aucune surface nue, son exécution magistrale et personnelle. C'est à lui qu'on doit l'invention des figures peintes en camaïeu ombré de hachures d'or, qu'on appelait des « figures de bronze ». On en voit un exemple dans sa magnifique armoire du Musée du Louvre (Pl. IV) ; un autre dans son Cabinet du Musée de Besançon.

L'École lyonnaise. — L'art du Lyonnais présente plus d'un trait commun avec le style bourguignon. Toutefois, comme en témoigne le remarquable buffet du Musée du Louvre (Pl. II), la composition lyonnaise a plus de mesure, plus de méthode, plus d'unité ; l'exécution, plus de sobriété. Les cariatides bourguignonnes sont animées d'une vie intense : tragiques ou souriantes ou belliqueuses sous la cuirasse ; les figures que sculpte l'art lyonnais sont graves et calmes. L'École du Rhône a fait grand usage des arabesques vermiculées.

L'École provençale. — Elle avait pour centre et capitale Avignon. Elle était en relations trop directes avec l'Italie pour échapper à son influence : on reconnaît en effet celle-ci dans l'emploi des cariatides entièrement nues. Un type de meuble particulier à cette École est l'armoire « à cavaliers ». Le ciseau provençal est expéditif, sommaire, souvent négligé.



Armoire à 2 portes. Noyer sculpté et doré.
École de Bourgogne.
Œuvre de Hugues Sambin. Paris. Musée du Louvre.
Haut. : 2 m. 16. Larg. : 1 m. 50. Prof. : 0 m. 64.

Le style Du Cerceau. — La figure que, dans l'histoire du mobilier français, fait Jacques Androuet, dit Du Cerceau (1512-1584), est beaucoup plus importante que celle de Hugues Sambin. Architecte, dessinateur, ornemaniste, Androuet avait étudié l'architecture en Italie; il est nourri de Bramante. Aussi bien son *Recueil gravé de Meubles*,

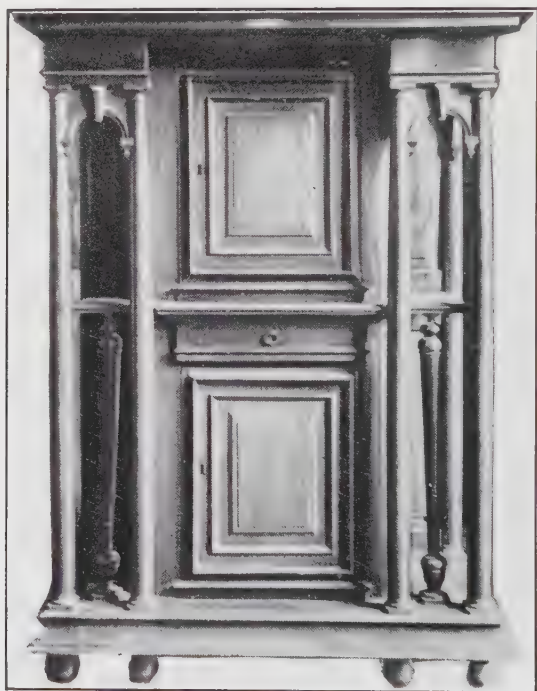


Fig. 32. — Buffet style Du Cerceau.
Paris, Musée des Arts décoratifs.

publié dès 1550, exprime-t-il une esthétique très nouvelle, qui tire de l'art antique, non plus seulement des éléments ornementaux, mais un canon de proportions, une logique et un choix de formes.

Au style dont Du Cerceau est l'inventeur se rattache l'armoire à longues colonnes latérales montant de fond (fig. 32) et une sorte de petite table à tiroir médian. Ces meubles se multiplient surtout sous Henri III.

Les musées des Arts décoratifs à Paris, de Rouen, d'Orléans, conservent des buffets style Du Cerceau dont celui qui est reproduit ici (fig. 33) fournit la composition typique : deux étages d'ordres composés, et dans le corps supérieur, en retrait, une petite armoire. Le vantail de celle-ci présente certains ornements particuliers à la

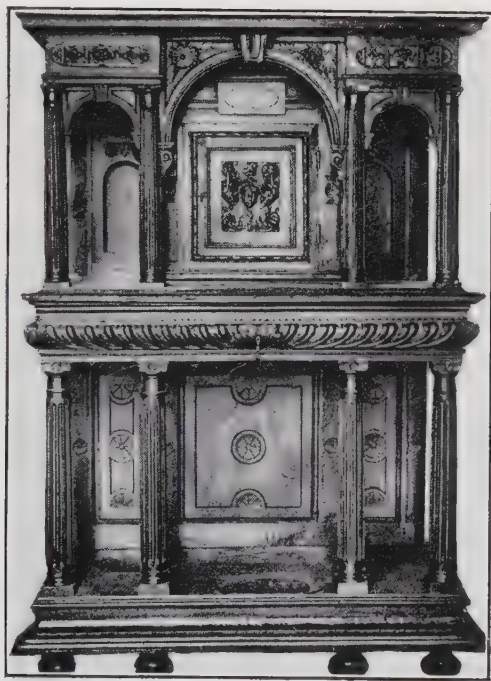


Fig. 33. — Buffet style Du Cerceau.

seconde moitié du ^{xvi}e siècle : les deux chimères adossées, et les cartouches allongés qui surmontent les deux niches latérales. Du Cerceau publia plusieurs recueils d'ornements de tous genres, qui se retrouvent sur un grand nombre de meubles du ^{xvi}e siècle. A la fin du siècle, la mode adoptera les perspectives d'architecture, la sculpture méplate et les incrustations. En même temps on constate dans la France entière une fusion des styles régionaux en une formule unique.

Les pendules. — Jusqu'à la fin du ^{xv}e siècle c'est par le système du contrepoids que fonctionnaient les horloges. L'invention du ressort-moteur détermine la transformation de l'horlogerie. Elle se développe lentement, si lentement, qu'au milieu du ^{xvi}e siècle Paris ne comptait que sept fabricants d'«horloges de table», comme on appelait cette horlogerie de faible volume et portative. On ne



Fig. 34. — Pendule de table à sonnerie d'heures. Fin du ^{xvi}e siècle.
Paris. Musée de Cluny.

Fig. 35. — Pendule de table à cadran astronomique daté de 1568.
Collection Stim.

connaît d'ailleurs qu'un très petit nombre de leurs œuvres antérieures à 1550. A partir du milieu du ^{xvi}e siècle, elles affecteront la forme d'une boîte circulaire à cadran horizontal, mais plus généralement celle d'un édicule à plan rectangulaire (fig. 35) ou polygonal (fig. 34) dont le cadran occupe la façade; elles sont coiffées d'une calotte ajourée qui contient la sonnerie, ou bien d'un clocheton à trois étages supportant une statuette. La matière généralement utilisée était le cuivre doré.

CHAPITRE V

LE STYLE LOUIS XIII

Sous le règne de Louis XIII commence, pour l'histoire du mobilier en France, une ère nouvelle. On expérimente les revêtements d'ébène, d'incrustations ou de marqueterie, qui se substituent à la vieille hucherie de bois massif. Sur une carcasse de bois commun on applique des feuilles d'ébène très minces, qu'on sculpte en bas-relief; ou bien, dans des entailles qu'on pratique dans le bois, l'on incruste, fixées par la colle, des lames de bois de couleur ou des feuilles de marbre; ou bien, troisième procédé, l'on revêt la carcasse de mosaïques de morceaux de bois de couleur, préalablement assemblés, dessinant un décor: c'est là la technique de la marqueterie.

L'on a, de nos jours, condamné le principe de ces innovations. L'on a rappelé qu'en théorie, un meuble ne devrait avoir sa beauté qu'au traitement rationnel de la matière employée, formule qu'avaient respectée le moyen âge et la Renaissance, et non pas à des revêtements qui seraient trompeurs, s'appliquant sur une réalité pauvre. Par contre, on peut considérer que si les artisans cessent de chercher des effets de lumière dus à l'opposition de reliefs aux ombres, ils trouvent des effets nouveaux en appliquant sur les surfaces planes des matériaux colorés. En tout état de cause, le fait historique est que, dans le premier quart du xvii^e siècle, apparaît, dans l'exécution des beaux meubles, le procédé du placage qui marque la naissance de l'ébénisterie. C'est, en effet, en 1608 qu'on emploie pour la première fois le terme de "menuisier en ebeine". Le procédé, lui, se développera jusqu'à nous. Successivement, domineront: sous Louis XIII, le placage d'ébène; sous Louis XIV, le placage d'éléments colorés: écaille, cuivre, étain; au xviii^e siècle, la marqueterie; sous l'Empire, le placage de feuilles d'acajou; sous la Restauration, le placage de bois de pays.

Au début du siècle, Marie de Médicis avait introduit à la cour le goût des travaux plaqués, incrustés et marquetés. Bientôt, la collection du cardinal Mazarin, riche de pièces admirables, renforcera, chez nous, l'autorité du style italien. Peu d'époques ont, à l'égal de la première moitié du xvii^e siècle, subi l'influence et admis l'importation étrangères. La plupart des meubles Louis XIII recueillis par nos musées proviennent, en fait, des Flandres, d'Allemagne, d'Espagne ou d'Italie. Sans doute Henri IV avait installé dans les galeries du Louvre une véritable manufacture qu'il destinait à contre-balancer la concurrence étrangère, mais si, du point de vue économique, les meubles sortis des ateliers du Louvre sont français, du point de vue technique et artistique ils sont encore flamands, étant exécutés, soit par des artisans flamands attirés par le roi, soit par les maîtres menuisiers que Henri IV avait envoyés dans les Flandres perfectionner leur habileté.

Les cabinets. — La Renaissance italienne, on l'a vu plus haut, avait été la première à composer les meubles appelés *cabinets*, dont le caractère essentiel était leur division intérieure en tiroirs multiples et en petits guichets encadrés de colonnettes. Sous Louis XIII, le cabinet devient le meuble à la mode. Il comporte un corps supérieur supporté par une série de colonnettes (fig. 36) ou de cariatides, reposant elles-mêmes sur une tablette. Les cabinets plaqués d'ébène, tels que celui que conserve le Louvre (fig. 36), présentent une mouluration de faible saillie et une ornementation sculptée de très bas relief : ces motifs se lisent mal, et se confondent avec les luisants et les noirs de l'ébène poli. Le décor imitant les façades architecturales qu'on avait adopté dans la seconde moitié du xvi^e siècle, domine sous Louis XIII. Ce ne sont que pilastres, colonnes et niches peuplées de figurines en haut-relief (fig. 36). Les *cabinets flamands* de la première moitié du xvii^e siècle ont pour caractéristiques leur incrustation d'ivoire ou d'écaille, l'encadrement ondé qui généralement accuse le dessin des tiroirs et des panneaux, eux-mêmes ornés de fleurs, notamment de tulipes gravées ou peintes.

Les *cabinets allemands* présentent, eux, les mêmes caractères que les meubles de même nature que fabriquait l'Italie à la fin du xvi^e siècle. Contrairement à la formule flamande, ils ne comportent pas un corps supérieur monté sur des colonnettes, mais deux corps de mêmes dimensions, exactement superposés, comme ceux des armoires à deux corps. Ils ouvrent ordinairement à quatre vantaux (fig. 37) respectivement décorés d'un motif archi-

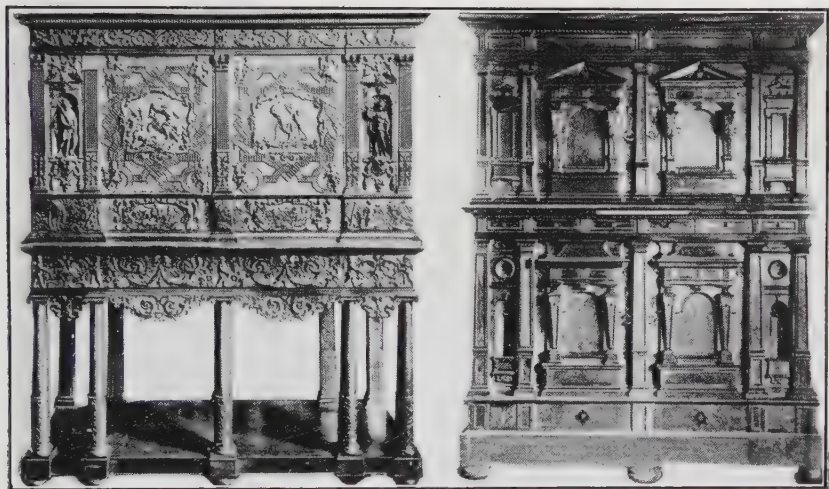


Fig. 36. — Cabinet en ébène. Travail flamand. Musée du Louvre.

Fig. 37. — Cabinet en sapin. Travail allemand. Paris, Musée des Arts décoratifs.

tectural figurant un portail couronné d'un fronton : de là, par analogie, leur nom de « cabinets à tabernacles ». Les matériaux caractéristiques de leur décoration consistent en plaques d'ambre et d'ébène ondulées. Ces meubles sont d'une exécution très soignée.

Il n'est pas rare que les cabinets allemands soient incrustés d'os, d'ivoire et d'ébène, comme certains cabinets flamands. Mais le décor des premiers est avant tout architectural (fig. 37), tandis que celui du cabinet flamand consiste en général en une sculpture abondante (fig. 36).

Les *cabinets italiens* sont, à cette époque, les moins nombreux. Florence était le centre de leur fabrication. On les ornait d'agate et de fils d'argent.

A la même époque se construisait, à Paris, le Cabinet ou plus justement le Bureau dit du Maréchal de Créquy, meuble remarquable qu'a recueilli le musée de Cluny. Non seulement il constitue le premier bureau que l'on puisse exactement situer dans le temps, mais il offre le premier exemple de l'application en France de la marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain dont les contemporains de Louis XIV apprécieront hautement la magnificence précieuse et la solennelle délicatesse. L'Espagne, enfin, produisait des cabinets, décorés d'une marqueterie géométrique découpée, qui portent le nom de *varguenos*, par allusion à la ville de Vargas, près de Tolède, où s'en trouvait la fabrique.

Les tables. — Contrairement aux autres éléments du mobilier de la première moitié du xvii^e siècle, les tables sont presque uniquement construites en bois massif : leurs pieds et leurs entretoises offrent le mode de décoration qui s'appliquait également aux sièges : le tournage, soit en spirales (fig. 39), soit, plus rarement, en chapelet (1). Au milieu de la traverse principale de l'entre-jambe, généralement en H, s'érige un vase ou une toupie (fig. 39). Les quatre faces de la ceinture sont habituellement décorées de godrons, et le plateau, profilé en quart de rond, s'orne, en léger relief, de rosaces ou de feuilles d'eau. Les dés d'assemblage des pieds avec les entre-jambes s'arrondissent aux angles : leurs faces externes sont parfois ornées de deux rameaux de laurier croisés (fig. 39). L'entre-jambe diagonale est exceptionnelle. C'est l'entre-jambe en H qui est d'usage courant, avec l'entre-jambe rectangulaire, comportant les pieds reliés entre eux par bipèdes latéraux. L'entre-jambe en fourche, assez rare, caractérise les tables construites dans les Pays-Bas vers le milieu du xvii^e siècle (fig. 38). Les pieds en balustre sont fréquents ; leur profil est extrêmement varié. Tantôt leur figure générale est massive, et d'ailleurs d'un assez beau style (fig. 38) ; tantôt, plus élancée, elle affecte, en sa partie médiane, un étranglement ; tantôt, enfin, elle est svelte et mince.

(1) Pour la définition du tournage en chapelet, voir G. Janneau, *Les Sièges*, vol. 1.

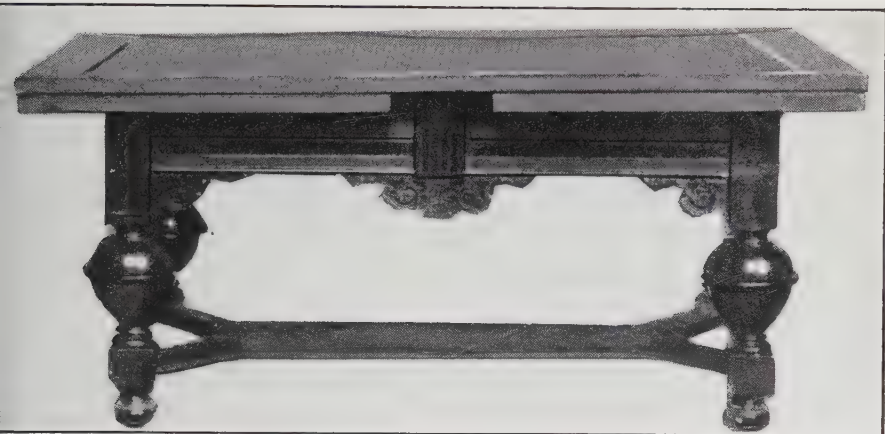


*Fig. 38. — Table à entre-jambe fourchée et à pieds tournés en balustre.
Bruxelles, Musée des Arts décoratifs.
Haut. : 0 m. 75. Long. : 1 m. 65. Larg. : 0 m. 80.*

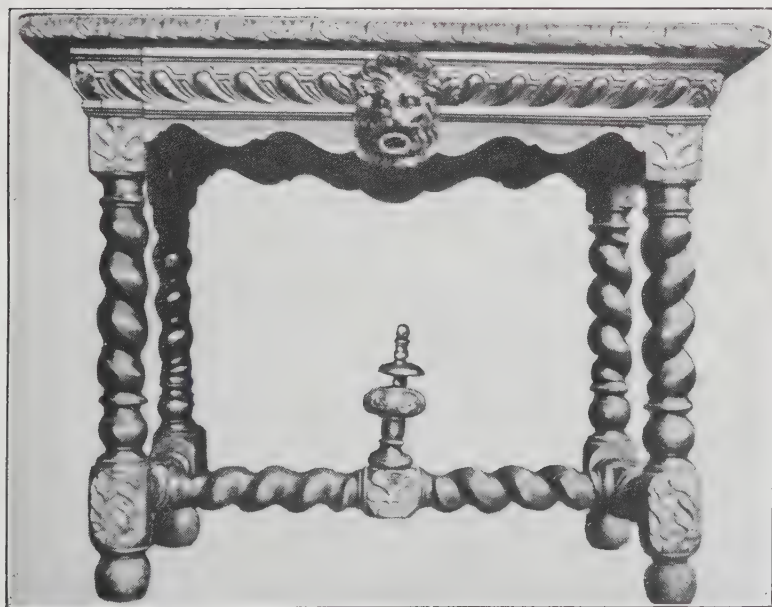


*Fig. 39. — Table à pieds tournés en spirale.
Paris, Musée de Cluny.*

Les armoires. — A l'époque de la Renaissance, l'armoire avait affecté le caractère d'un meuble d'apparat, réservé, par conséquent, aux grands. Au ^{xvii}^e siècle, ère de développement de la classe bourgeoise, l'armoire devient un meuble d'usage courant familial et même populaire.

Les modèles en sont nombreux. On distingue l'armoire à deux corps et quatre portes que couronnait un fronton interrompu encadrant une niche, type de l'armoire du Palais de Fontainebleau (1); puis l'armoire majestueuse à deux vantaux, ornée de combinaisons géométriques à *pointes de diamant* et de colonnettes tournées en spirale, soit engagées aux angles, soit isolées. Les portes de ces grandes armoires venaient battre contre un montant dormant, ou l'une d'elles était pourvue d'un faux dormant. Le type le plus répandu de l'armoire de cette époque est, sans conteste, celui qui comporte un corps supérieur en retrait et d'échelle réduite, comme le beau meuble appartenant aux Hospices Civils de Liège (Pl. V). L'influence néerlandaise, capitale sur l'évolution du mobilier français de la première partie du ^{xvii}^e siècle, est directe et prépondérante sur la composition des armoires. Elle se manifeste de deux manières : ou bien par une exubérance ornementale dont l'armoire de Fontainebleau fournit l'exemple, ou bien, au contraire, par un style austère et dépouillé, témoin le meuble reproduit ci-contre (Pl. V).

Un détail ornemental caractéristique de l'origine plus précisément hollandaise des armoires consiste dans la présence d'un mufler de lion tenant un anneau métallique, motif inspiré des heurtoirs de portails, et remplissant l'utile fonction de poignée (Pl. V). Souvent la corniche de ces armoires emprunte aux meubles de la Renaissance le décor de godrons disposés en éventail qu'on retrouve dans le meuble des Hospices de Liège.

(1) Cette armoire est reproduite dans le 6^e volume de « La Grammaire des Styles » : *Le Style Louis XIII*, par Henry Martin.



Armoire à deux corps datée de 1631.
Hospices Civils de Liège.

CHAPITRE VI

LE STYLE LOUIS XIV

Caractères généraux. — Le procédé du placage, on s'en souvient, était appliqué en France, dès le règne de Louis XIII. Sous Louis XIV, son développement devient considérable.

Le règne de Louis XIV marque le triomphe de l'ébénisterie de cuivre et d'écaille. Sans doute les artisans de cette époque ont pratiqué la marqueterie de bois de couleur, mais elle ne s'épanouira qu'au XVIII^e siècle.

Ce riche revêtement ne suffit pas encore aux ébénistes du Grand Roi. Ils observent avec beaucoup de justesse que ces décors ont besoin de s'encadrer de formes puissamment accusées: ils choisiront à cet effet le bronze doré.

Mais cette marqueterie n'a pas su concilier les droits du décor avec les exigences de la matière. Ces matériaux se collent mal. On sait qu'il fallut, sous Louis XVI, faire subir aux meubles qui garnissaient la galerie d'Apollon au Louvre, une restauration si profonde que les experts les plus qualifiés n'osent, aujourd'hui, délimiter les parties du XVII^e siècle, dans ces meubles quasi refaits au XVIII^e.

Les bâtis se faisaient en chêne pour les parties principales, et en peuplier pour les parties secondaires. On n'y employait que des bois absolument secs, point capital. En effet, les panneaux étant faits de plusieurs ais collés à joint plat, si l'on avait utilisé du bois encore susceptible de *jouer*, c'est-à-dire encore sujet à subir les effets de contraction ou de dilatation dus à l'état de l'atmosphère, le placage rompu aurait laissé paraître les traces des assemblages. Il est vrai que les placages employés au XVII^e siècle étaient notablement plus épais que ceux qu'on fit plus tard: ils opposaient donc une résistance plus

vigoureuse au travail moléculaire du bâti. L'on sait qu'aujourd'hui, pour en conjurer les effets désastreux, il est fait usage du contre-placage, procédé qui date d'environ 1840, et consiste à revêtir les deux surfaces du bois du bâti d'une feuille de bois de tulipier posée à contre-fil et recouverte, à son tour, de la feuille de bois de placage apparent. Le bois ne jouant pas dans le sens de ses fibres, il suffit, pour empêcher les mouvements dans le sens extensif, d'appliquer sur ses deux faces une épaisseur de bois dont les fibres soient placées dans le sens où travaille le bâti.

Le goût des placages d'ébénisterie ne dépassa guère les ateliers royaux. Partout ailleurs se maintint la vieille tradition du bois massif, orné par le ciseau et qui prend, avec le temps, cette patine douce et chaude, ce poli particulier qui ne s'imitent pas.

La marqueterie de Boulle. — Le nom de l'ébéniste André-Charles Boulle (1642-1732) reste pour l'histoire associé à l'admirable épanouissement de cette technique éminemment décorative : la marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain. Le maître n'en était pas l'inventeur : dès la fin du xvi^e siècle, on l'appliquait en Italie. Mais Boulle en perfectionna les procédés, et, d'ailleurs, c'est moins pour les progrès de la technique que pour la création, vraiment personnelle, d'un style ornemental, qu'il occupe dans l'histoire de l'art le rang éminent qu'on lui reconnaît. La marqueterie à laquelle reste attaché son nom utilise deux espèces de matériaux ; les premiers sont d'origine animale : *corne, écaille de tortue, nacre, ivoire* ; les seconds d'origine minérale : le *cuivre, l'étain*. Boulle a mélangé les uns et les autres avec une remarquable variété. Tantôt il incruste le cuivre dans l'écaille, tantôt il pose un décor d'écaille et d'étain sur un fond de cuivre, tantôt il rehausse d'ivoire un meuble d'ébène. D'ailleurs, seules les faces visibles des meubles recevaient le placage.

Le procédé qu'imagina l'illustre ébéniste consiste dans l'établissement *simultané* des deux compositions ornementales dont l'une a pour fond l'écaille et l'autre le

cuivre. Boulle opérait de la manière suivante : il collait face à face, légèrement, une feuille d'écaille et une feuille de cuivre d'épaisseur égale. Puis ayant calqué son dessin sur l'une des deux surfaces, il le découpait à la scie trouant, de la sorte, la feuille d'écaille d'un « ramage », décoratif qu'il pouvait insérer dans la feuille de cuivre, elle-même repercée d'un même dessin qui prenait place dans la feuille d'écaille. On donnait à la marqueterie dont l'écaille forme le fond le nom de première partie; à l'autre, celui de contre-partie. Ainsi, dans l'une des deux gaines reproduites ci-contre, l'une, en *première partie* (fig. 40), offre un décor de cuivre sur champ d'écaille; l'autre, en *contre-partie* (fig. 41), offre le même décor incrusté dans le cuivre. On préfère habituellement la marqueterie en *première partie*, à la fois plus précieuse et de plus grand effet décoratif. L'écaille ne s'applique pas immédiatement sur le bois : sa transparence en laisserait apparaître la madrure. Aussi bien a-t-on soin de revêtir la face interne de l'écaille d'une préparation au rouge et noir qu'on recouvre elle-même d'un papier pour l'isoler de la colle.

A celles du cuivre et de l'écaille, Boulle ajoutait les ressources de la corne qu'il colorait pour obtenir d'autres effets. Ainsi le lambrequin à dent unique, arrondie, qu'on appelle *bout de campane* (fig. 40 et 41), que les deux gaines du musée du Louvre portent comme une draperie, est marqueté d'étain sur un fond de corne teint en bleu.

L'étain se mélange fréquemment, en effet, dans l'œuvre de Boulle, à la marqueterie de cuivre et d'écaille. Sa tonalité blanche s'allie heureusement aux colorations vives de l'ensemble : on peut voir un exemple de cette combinaison dans la console rectangulaire conservée au Louvre.

Boulle a pareillement pratiqué la marqueterie de bois, qu'il appliquait en général sur un fond d'écaille. Le musée du Louvre a de lui une grande armoire ainsi décorée.

Dans le domaine de la technique, l'innovation capitale de Boulle consiste dans l'emploi des garnitures de bronze ciselé et doré. C'est là l'idée qui révèle un grand artiste,

un inventeur de formes. Les meubles italiens marquetés d'écaïlle et de cuivre de la fin du xvi^e siècle et de la première moitié du xvii^e siècle étaient parfaitement nus; ils



Photo Giraudon.

Fig. 40. — A gauche : Gaine « en première partie ». Fond écaïlle et ornements cuivre (Louvre).

Fig. 41. — A droite : Gaine « en contre-partie ». Fond cuivre et ornements en écaïlle (Louvre).

n'avaient aucune saillie et, quelle que fût leur richesse, ils restaient froids. Le maître français a su conférer à ses meubles une vie extraordinaire en les animant d'ornements dont les reliefs, et la matière même, *comptent* dans

l'ensemble, ajoutent à l'intérêt et varient les effets. Masques et mascarons (Pl. VI), groupes d'enfants, rosaces, coquilles, feuillages stylisés, ces bronzes dorés ciselés sont généralement d'une exécution remarquable. A ces éléments, Boulle ne confiait pas seulement une fonction décorative, mais aussi pratique et utilitaire. Ils renforcent les assemblages par des équerres, ils protègent les arêtes vives, ils maintiennent, en les encadrant d'une large bordure ou d'une baguette, les panneaux de marqueterie (Pl. VI). Les bronzes anciens étaient dorés au mercure : on obtient cette dorure, qui est très belle, en couvrant le bronze d'un mélange d'or en poudre et de mercure ; soumis alors à un feu doux, le mercure se volatilise et l'or se fixe sur l'excipient.

L'autre invention de Boulle est de l'ordre esthétique. Jusqu'à lui, depuis le moyen âge, les façades des gros meubles tiraient leurs décors de ceux des édifices. Boulle, le premier, s'est avisé de donner à ses œuvres une physionomie originale. Il eut un collaborateur assidu dans un maître ornemaniste admirable, l'ingénieur et fertile Jean Bérain (1630-1711), architecte et dessinateur du Cabinet du Roi, qui publia un recueil de compositions considéré comme justement la plus fidèle expression du style Louis XIV. Quelle est la part de Bérain, quelle est celle de Boulle, dans l'invention de ces formes si nouvelles ? Il est impossible de faire aujourd'hui cette discrimination.

L'œuvre de Boulle est des plus importantes : mais il n'a pas signé ses meubles. On ne saurait donc, sans témérité, étudier son art que sur les pièces connues, sur lesquelles aucun doute n'est possible : les deux armoires et les deux commodes du Louvre, avec les gaines étudiées plus haut, les deux commodes en coffre de la Bibliothèque Mazarine, celle de Fontainebleau, la série des meubles du Victoria and Albert Museum, etc... Un des ornements caractéristiques des meubles de Boulle est le masque *radié*, c'est-à-dire auréolé d'une palmette qui n'a plus rien de commun avec la feuille de palmier (Pl. VI). Le masque radié figurant un soleil rayonnant est plus rare.



Armoire en marqueterie de Boulle.
Fond d'écaillé. Incrustation d'ornements en cuivre.
Appliques en bronze doré. Londres, Victoria and Albert Museum.
Haut. 1 m. 20. Larg. : 0 m. 72. Prof. : 0 m. 30.

Les bureaux à huit pieds jumelés. — D'origine probablement italienne, comme le révélerait la partie basse d'un cabinet incrusté conservé au musée du Louvre, le bureau à huit pieds jumelés, ancêtre de notre bureau ministre, en présente les dispositions essentielles.

Son piétement est très particulier : il consiste en deux groupes de quatre pieds chacun, supportant les deux corps de tiroirs latéraux et reliés entre eux par des croisillons diagonaux (fig. 42 et 43).

Les pieds peuvent être droits, comme ceux des bureaux conservés au Louvre, au Palais de Versailles, au musée de Dijon (fig. 42). Ils peuvent être arqués, en console ; souvent, dans ce cas, l'ébéniste cherche à rattraper la continuité de ses lignes en opposant à la console une console renversée dont le pied et non le sommet supporte le plateau du bureau. Le bureau du musée de Dresde (fig. 43) présente un exemple typique de cette disposition qui semble annoncer le principe de continuité des lignes adopté par le XVIII^e siècle. Au modèle de ce bureau appartiennent ceux du musée Victoria and Albert à Londres et du Palais de Fontainebleau.

Quel qu'en soit le dessin, tous ces bureaux à huit pieds jumelés comportent une disposition remarquable : le tiroir inférieur du corps médian se place en retrait sur la façade du meuble. Faut-il imputer cette disposition au dessein de loger les genoux de la personne assise au bureau pour écrire ? La cavité ménagée nous paraît à cet effet fort insuffisante. Il n'est pas douteux, cependant, que ces bureaux n'aient servi. Nos devanciers se plaçaient donc d'une autre manière que nous devant ces meubles qui n'étaient guère que d'apparat. D'ailleurs, ce curieux modèle, particulier à l'époque de Louis XIV, disparut avec elle.

La plupart des bureaux à huit pieds jumelés sont plaqués d'écaille, de cuivre et d'étain. On en trouve aussi quelques exemples en bois massif. Tel était celui de Le Brun, à la manufacture des meubles de la Couronne, dont il était le directeur : on peut l'y voir encore.



Fig. 42. — Bureau à 8 pieds jumelés droits.
Musée de Dijon.



Fig. 43. — Bureau à 8 pieds jumelés en forme de consoles.
Musée de Dresde.

Les tables. — Il ne nous est parvenu, de l'époque de Louis XIV, que des tables monumentales, d'une extrême richesse ornementale, soit qu'elles dussent demeurer au milieu d'un salon, soit qu'elles fussent adossées au mur, auquel cas la face postérieure n'était pas décorée. D'une manière générale, les pieds de ces tables et de ces *consoles d'applique* (ainsi dénommait-on les tables adossées) étaient en gaine, parfois en balustre, et reliés par un entre-

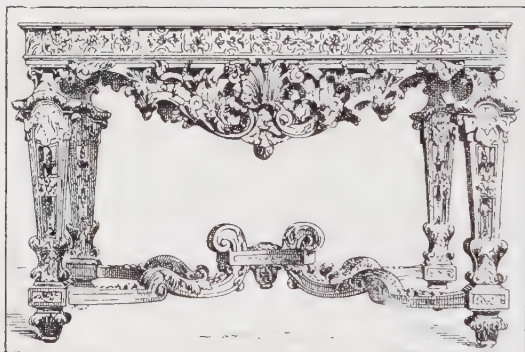


Fig. 44. — Table avec pieds « en gaine ». Noyer sculpté et doré.
Paris, Musée des Arts décoratifs.

jambes en X dont la croisée comportait quatre volutes opposées (fig. 44).

Ces tables étaient dorées avec un soin particulier, par le procédé dit « à la feuille ». Après avoir encollé le bois et l'avoir enduit de blanc d'Espagne, on posait sur un apprêt la mince feuille d'or qu'on polissait au brunissoir.

Les bibliothèques. — Les plus anciennes bibliothèques — on les appelait alors armoïres-bibliothèques — datent de la fin du ^{xvii}e siècle. Elles sont d'ailleurs extrêmement rares. Les deux meubles conservés au Louvre à double porte vitrée et vantail médian plein, qu'on attribua longtemps, à cause de leur décor incrusté, à l'atelier de Boulle, datent de l'époque de Louis XVI.

Les commodes. — C'est vers l'année 1700 qu'apparurent les premières commodes. Elles étaient l'œuvre d'André-Charles Boulle, qui, s'il réalisait, en les exécutant, des compositions de Jean Bérain, avait certainement conçu le dispositif des tiroirs superposés en quoi consistait toute la nouveauté, car, avant la commode, on utilisait le coffre, infiniment moins pratique. Le musée du Louvre



Fig. 45. — Commode à 2 tiroirs. Ébène incrusté d'écaille.
Œuvre d'A.-C. Boulle.

conserve deux très belles commodes en marqueterie d'écaille et de cuivre qui proviennent du château de Saint-Cloud (fig. 45). Elles n'ont que deux tiroirs juxtaposés et sont portées par les robustes pieds qui convenaient aux supports de coffres. Leur aspect massif et simple n'annonce évidemment point les chefs-d'œuvre de grâce que réalisa le ^{xviii}e siècle. A la Bibliothèque Mazarine, deux autres commodes de Boulle affectent la forme d'un sarcophage — d'où le nom de commode en *tombeau*.

CHAPITRE VII

LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV
(1690-1715)

L'évolution du style dit Louis XIV comprend trois périodes : la première (1643-1661) correspond à la minorité du roi ; Mazarin gouverne. Les artisans, ses compatriotes, trouvent auprès de lui un crédit, justifié, d'ailleurs, par des talents que sa grande finesse artistique appréciait à leur valeur. L'influence italienne était prédominante. La richesse décorative et la recherche d'une certaine redondance caractérisent le meuble français de cette époque : le guéridon à quatre pieds formés par des torses d'enfants terminés par des pattes de lion qu'on voit au Louvre en fournit un exemple spécifique. La deuxième période s'étend de 1668 à 1690. Louis XIV règne avec toute son autorité, et sous lui Colbert. Une volonté et un esprit uniques animent la production artistique. A l'Académie comme à la manufacture des Meubles de la Couronne, Le Brun exerce une autorité reconnue. L'élément italien est résorbé. Il s'unit à l'élément français et flamand dans les meubles de Boulle.

C'est aux environs de 1690 que commence le déclin de cette brillante période ; mais une ère commence, non moins intéressante. Sans doute, le Trésor est vide ; la manufacture royale ferme ses portes en 1694. Mais à défaut du roi, l'aristocratie, les financiers et les grands bourgeois, vont constituer pour les artisans une clientèle fidèle et variée. Le meuble va s'alléger. L'influence de Boulle va subir une éclipse, du vivant même du vieux maître ; Jean Bérain meurt en 1711, faisant place à Gillot, décorateur plein d'esprit et de fantaisie, et à Watteau lui-même, maître de l'arabesque. Un des effets les plus heureux de cette révolution fut la renaissance des meubles en bois massif. Le musée des Arts décoratifs à Paris possède une magnifique armoire à deux corps, de la fin du règne de Louis XIV (Pl. VII), qui l'atteste.

Tous les éléments ornementaux caractéristiques du



Armoire à 2 corps en bois massif. Chêne sculpté.
 Paris. Musée des Arts décoratifs.
 Haut. : 2 m. 90. Larg. : 1 m. 65. Prof. : 0 m. 70 et 0 m. 50.

salon de l'Œil-de-Bœuf à Versailles, lequel date de 1701, semblent s'être assemblés sur ce beau meuble : les *quadrillés à fleurettes* du tympan, les *panneaux cintrés à ressauts* du corps supérieur, les *rosaces* ellipsoïdales, les *pilastres étroits à culots de feuillages*.

Consoles et bureaux plats. — La console formée d'un plateau supporté par deux pieds et destinée à s'accoter au mur était inconnue avant la fin du *xvii^e* siècle. Son nom vient du galbe particulier « en console », donné à ses pieds



Fig. 46. — Consoles en bois sculpté. Paris. Musée des Arts décoratifs.

que relie, près de terre, une entre-jambes ornée d'une coquille. Le sommet des supports est décoré du mascarón barbu (fig. 46) qu'on retrouve dans les bronzes des bureaux plats. Ceux-ci consistent en une grande table à trois tiroirs, supportée par des pieds galbés non pas en S comme ceux des consoles, mais en *pied de biche*, c'est-à-dire sensiblement verticaux sur la face interne et renflés au sommet sur la face externe. Ils sont chaussés de *sabots* fourchus. Tous les bronzes de ces beaux meubles ont, d'ailleurs, une utilité : *entrées de serrures* ; *chutes* qui défendent les arêtes ; grosses moulures en arc de cercle qui garantissent l'angle des tiroirs (Pl. VIII).

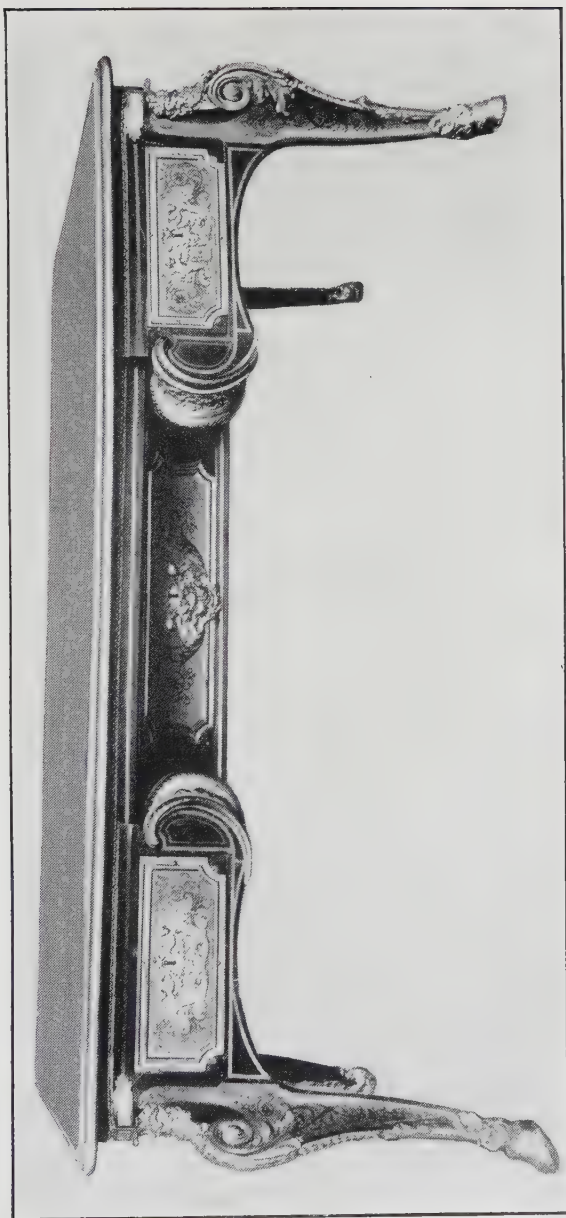


Photo Giraudon

Bureau plat dit « de Colbert », par A.-C. Boulle.
Paris. Musée du Louvre. Haut. : 0 m. 80. Long. : 2 m. Prof. : 1 m. 05.

La scribanne. — A la fin du ^{xvii}e siècle et au commencement du ^{xviii}e, on trouve en Belgique et en Hollande les premiers exemples d'un meuble fort intéressant, extrêmement étudié dans son dispositif, et destiné au triple usage de bureau, de secrétaire et de commode.

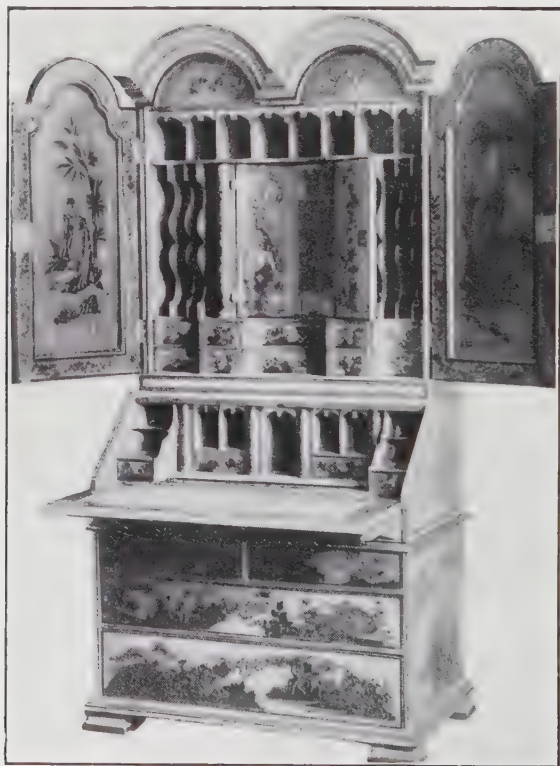


Fig. 47. — Scribanne ou buffet-scriban. Travail hollandais.

C'est la *scribanne*, ou *buffet-scriban* (fig. 47). Il comporte deux corps, dont l'intérieur ouvrant à portes ou bien à tiroirs, est surmonté d'un serre-papiers de bureau à multiples petits casiers, fermant par un volet qui forme, en s'abaissant, table à écrire. Le corps supérieur, à deux vantaux, se divise en un grand nombre de cases verticales et de petites *caves*. Ce meuble éminemment pratique est issu du Cabinet de la Renaissance.

L'armoire-penderie à régulateur. — C'est encore un meuble des régions du Nord : la province de Liège fut le centre de sa fabrication, et la Belgique, ainsi que nos marches de l'Est, l'adoptèrent aussitôt. Il consiste en un régulateur accosté de deux corps d'armoire aussi hauts



Fig. 48. — Armoire à régulateur. Travail liégeois.

et quelque peu plus larges que la gaine de l'horloge, (fig. 48), évidée en son milieu pour laisser voir le balancier. Au XVIII^e siècle, les ébénistes conserveront le principe de ce meuble ingénieux, en multipliant toutefois le nombre des corps d'armoire qui encadrent le régulateur.

On remarquera les pieds en griffes de ces meubles. Ils ont une forme rigide assez particulière aux meubles des Pays-Bas et de l'Angleterre.

CHAPITRE VIII

LES PENDULES ET LES RÉGULATEURS
DU XVII^e SIÈCLE ET DE LA RÉGENCE

Les pendules. — C'est vers 1657 que Huyghens, le savant hollandais, appliqua aux instruments de mesure du temps le principe du balancier, découvert à la fin du xvi^e siècle par Galilée. Les premières pendules françaises à balancier court étaient adossées au mur, posées sur un petit socle fixé à la muraille. On les appelle *pendules d'appliques*. Celles dites *religieuses* (fig. 47), de la première moitié du règne de Louis XIV, présentent les caractères suivants: colonnettes angulaires, petit dôme oblong aplati encadré d'une balustrade, pots à feu qui rappellent fidèlement les formes de l'architecture; la boîte est ordinairement plaquée d'ébène incrusté de cuivre ou d'écaille. La fin du xvii^e siècle et le début du xviii^e voient se développer un art plus léger, plus gracieux dans le décor de l'horlogerie. C'est le triomphe de Charles Cressent, de qui le musée des Arts décoratifs (fig. 48), la Banque de France, les palais de Versailles et de Fontainebleau conservent de purs chefs-d'œuvre.

Les régulateurs. — Lorsque à la fin du xvii^e siècle on adopta l'horloge à grand balancier terminé par une lentille brillante, on élaborâ des formes de gaines étroites et longues, dessinant toutefois, vers la base, un renflement calculé sur la plus longue course linéaire de la lentille. Le meuble ainsi composé fut le régulateur. Sa forme, il faut en convenir, n'est pas toujours satisfaisante: le passage de la partie globulaire à la verticale est souvent brutal et sec. Toutefois le problème a reçu des solutions brillantes: l'un des plus beaux régulateurs appartenait à la collection Dutasta (fig. 49); il date de la Régence: il est donc presque contemporain des plus anciens qu'on connaisse: le régulateur rectangulaire de Versailles (1706) et celui des Arts et Métiers (1712) qui dessine une lyre.

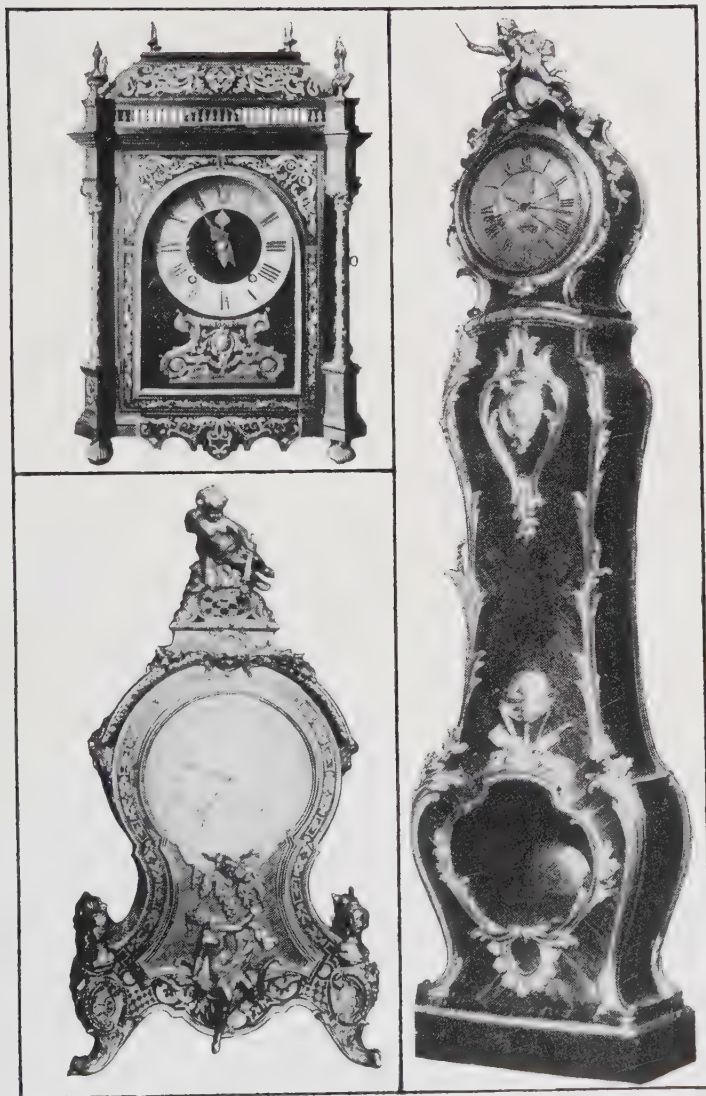


Fig. 47. — Pendule dite « Religieuse ». Époque Louis XIV. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Fig. 48. — Pendule Régence, par Cressent. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Fig. 49. — Régulateur Régence, signé A. Lieutaud et Le Roy. Haut. : 2 m. 30. Collection Dutasta.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

CHAPITRE PREMIER. — Les Meubles gréco-romains.	5 à 8
CHAPITRE II. — Le Moyen Age.. .. .	9 à 15
CHAPITRE III. — La Renaissance italienne. . . .	16 à 21
CHAPITRE IV. — La Renaissance française	22 à 38
CHAPITRE V. — Le Style Louis XIII.	39 à 45
CHAPITRE VI. — Le Style Louis XIV.	46 à 55
CHAPITRE VII. — La Fin du Règne de Louis XIV..	56 à 61
CHAPITRE VIII. — Les Pendules et les Régulateurs.	62 à 63

On trouvera dans le tome II des « MEUBLES », l'étude des meubles
des styles Régence, Louis XV et Louis XVI

LES ARTS DÉCORATIFS

LES MEUBLES

II

LES ARTS DÉCORATIFS

CETTE nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art formera la suite et le complément de la collection :

“ LA GRAMMAIRE DES STYLES ”

On y trouvera la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus :

La Menuiserie d'Art, par Etienne AUSSEUR, menuisier d'art.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond SUBES, ferronnier d'art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis GUIMBAUD.

Le Vitrail, par Félix GAUDIN, peintre-verrier.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume JANNEAU, Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Les Meubles (3 vol.), par Guillaume JANNEAU, Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Paraîtront successivement :

Les Jardins, 1 vol.

Le Costume.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES MEUBLES

II

DU STYLE RÉGENCE AU STYLE LOUIS XVI

PAR

GUILLAUME JANNEAU

ADMINISTRATEUR DU MOBILIER NATIONAL

PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Ouvrage orné de 72 illustrations



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LES MEUBLES

II

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE REGENCE

(1715-1723)

Caractères généraux. — Les formes qui apparurent sous la régence de Philippe d'Orléans (1715-1723) s'offrent avec celles qu'on avait adoptées à la fin du long règne de Louis XIV plus d'éléments communs que de différences. Il est même parfois difficile de distinguer les unes des autres, et c'est plutôt par le caractère général, par les proportions et le mouvement des lignes qu'on en décide que par les détails objectifs. Ainsi la « palmette Régence », qui meuble l'échancrure médiane du fronton de mainte armoire de cette époque, reproduit fidèlement l'ornement de la fin du règne du Roi-Soleil. Mais les meubles composés sous la Régence accusent la tendance à l'aisance et à la légèreté qui commençait à se manifester dès 1700. Les lignes majestueuses et nobles du Grand Siècle y sont respectées, mais une fantaisie sérieuse qui préside à l'invention des combinaisons ornementales en tempère la gravité en leur conférant un charme très particulier d'élégance digne et de grâce discrète.

Les marqueteries d'ébène, d'écaille et de cuivre subissent alors une éclipse. Elles sont remplacées par les pla-

cages de bois satiné qu'importait la compagnie des Indes. On adopte le palissandre, l'amarante, le bois violet dit de violette. On commence à faire usage du bois de rose, qui triompha sous Louis XV. L'esprit de décoration fait imaginer des solutions nouvelles. On emploie pour exécuter certains meubles, notamment des consoles, le fer forgé, que décorent des ornements de bronze ciselé et doré.



Fig. 1. — Commode Régence. Palais de Fontainebleau.

La grande innovation consiste dans le chantournement, à la fois en plan et en élévation, de profils où les courbes concaves alternent avec les convexes, comme le montre la commode reproduite ici (fig. 1) : elle appartient au palais de Fontainebleau, et constitue un modèle caractéristique de la commode à la Régence, également dite *en tombeau*. Ces meubles ventrus supportés par des pieds courts apparaissent au début de la Régence, voire quelques années auparavant, et seront encore de mode sous le règne de Louis XV. Toutefois, leur majesté un peu

lourde cessera bientôt de correspondre au goût public. On préférera la commode légère à pieds plus élevés (fig. 3), dont le fameux ébéniste Charles Cressent paraît avoir inventé la composition.

Les meubles en bois massif, décorés d'une fine ornementation sculptée, sont revenus à la mode à la fin du



Fig. 2. — Secrétaire à abattant. Art liégeois.

règne de Louis XIV. On apprécie notamment, sous la Régence, les beaux *secrétaires à abattant* que produisit la province de Liège. Ces meubles (fig. 2) sont composés d'un triple corps d'armoire supportant un large pupitre dont le volet s'abat. Leur piètement disposé en deux groupes de quatre pieds rappelle celui des bureaux ministre de la fin du siècle de Louis XIV (1).

(1) Voir : G. Janneau, *Les Meubles*, tome I.

Charles Cressent (1685-1768). — Bien qu'il ait vécu et produit presque jusqu'à la fin du règne de Louis XV, Charles Cressent reste le maître le plus représentatif de l'art de la Régence. Boulle avait puisé dans Bérain ses compositions; Cressent les cherche dans les arabesques de Watteau. Il lui emprunte les figures de femmes souriantes qu'on appelle *espagnolettes* (fig. 3) dont il orne les

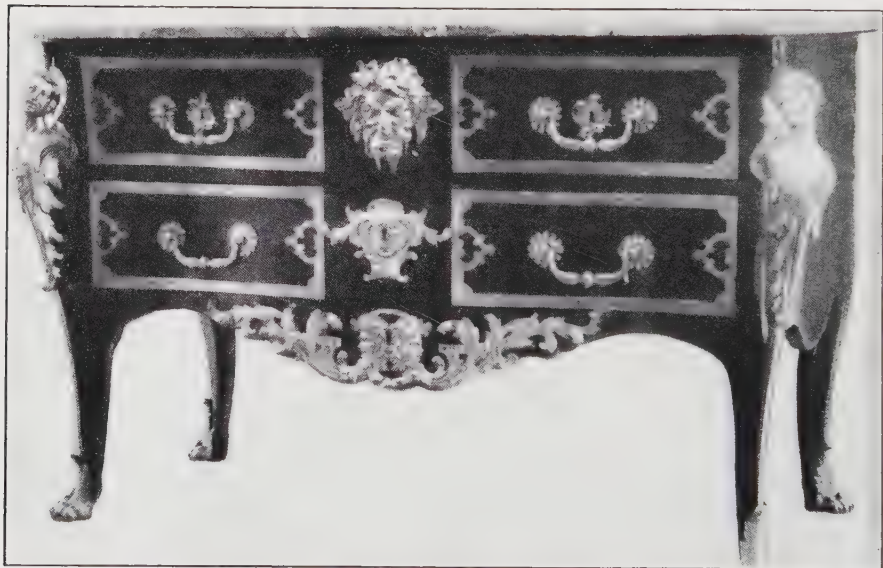


Fig. 3. — Commode, par Ch. Cressent. Musée de Meaux.
Haut. : 0 m. 85. Larg. : 1 m. 30. Prof. : 0 m. 65.

angles de ses meubles. Il ne se borne pas à renouveler ainsi le répertoire décoratif: il donne un mouvement sinueux à la traverse inférieure de ses commodes: c'est le *profil en arbalète*, comme il le qualifia lui-même (fig. 3). Il cisela maintes fois lui-même les bronzes larges, francs, hardis, qu'on voit répartis, avec une belle entente de l'effet, sur ses compositions. Le Louvre possède un de ses chefs-d'œuvre, son fameux bureau plat à espagnolettes. On peut admirer à la Bibliothèque Nationale son médaillier; mais son œuvre principale est la fameuse « commode aux dragons » de la collection Wallace, à Londres.

CHAPITRE II

LE STYLE LOUIS XV

Caractères généraux. — Le règne de Louis XV est, au double point de vue de l'invention des modèles et de l'exécution technique, le « Grand Siècle » du mobilier français. Aucune époque ne créa tant de meubles nouveaux ; aucun temps n'avait eu pareil souci de la parfaite fabrication. Non content d'imaginer des formes inédites, les ébénistes du XVIII^e siècle essaient des procédés nouveaux : les placages en frilage, les jeux de fond, les marqueteries compliquées, le vernis Martin. On croirait qu'en possession d'un savoir professionnel incomparable, et sans doute apprécié par une société d'amateurs éclairés, les vieux maîtres se fussent complu dans les difficultés. C'est ainsi qu'ils marquetaient des meubles à double courbure, c'est-à-dire cintrés en plan et en profil.

On accorde généralement un intérêt particulièrement vif aux meubles en placage ; cependant, les meubles de bois massif de l'époque de Louis XV ne sont pas indignes des premiers. Ils s'exécutaient en chêne, en noyer, en prunier, selon la province. On en fit aussi d'acajou. Dès 1730, ce bois apparaît dans la région bordelaise, directement en contact avec la compagnie des Indes. En 1752, l'acajou gagne Paris comme en témoigne Lazare Duvaux, le marchand de meubles, fournisseur de la cour, qui, des ventes qu'il fit de 1748 à 1758, tint, comme on le sait, un journal singulièrement précieux.

Il semble que ce soit l'ébéniste Nicolas Fermet, admis à la maîtrise en 1754, qui, le premier à Paris, ait fait un usage ordinaire de ce bois nouveau.

Le style rocaille. — On a coutume de désigner par ce terme la formule décorative dont les caractères spécifiques sont, tout d'abord, la substitution à la symétrie classique d'un système d'équilibre des courbes et des contre-courbes, exclusivement employées; puis, une recherche d'effets de mouvement qui tourne à la turbulence. Il est complètement erroné de confondre le style



Fig. 4. — Console « rocaille », Paris. Mobilier national.

rocaille avec le style proprement Louis XV. Cette formule n'a pas eu le développement qu'on imagine; son application reste limitée à une certaine catégorie de meubles: notamment à la *console*, qu'on appelait la *table en console* (fig. 4) qui se plaçait, ou mieux se fixait au pied d'une glace décorant un trumeau. La console se caractérise généralement par la surabondance de lignes contournées et déchiquetées. Les deux pieds à contre-courbes, reliés par une traverse ornée d'un motif, se recourbent parfois à leur extrémité comme ceux des meubles chinois dont l'influence est évidente (fig. 4).

Les meubles laqués. — Dès l'époque de Louis XIV, le cardinal Mazarin possédait quelques laques de Chine. L'importation des objets précieux venus d'Extrême-Orient avait mis à la mode les meubles laqués; cette mode allait prendre au XVIII^e siècle tout son développement. Nombreux sont, alors, les meubles à décor laqué de paysages montagneux et de « pagodes » (fig. 5).

On se borna, tout d'abord, à plaquer sur des carcasses



Fig. 5. — Commode laquée à sujets dorés.
Estampille de C. I. Dufour.

de bois de pays des panneaux de laque importés, sciés dans leur épaisseur; puis les ébénistes envoyèrent en Chine pour y être laqués leurs panneaux préparés. Bientôt, en 1748, les frères Martin inventèrent la formule du vernis « façon de Chine » auquel ils ont donné leur nom. En ce qui concerne les laques d'Extrême-Orient, on distingue ceux dont les fonds sont noirs et le décor doré (fig. 5), et ceux de Coromandel, qui comportent plusieurs couleurs séparées par des cloisonnements: le palais de Fontainebleau conserve deux commodes en laque de Coromandel et le musée des Arts décoratifs en conserve une autre. On a fait aussi des laques rouge-vermillon.

Les frisages. — On désigne sous le nom de *fil* du bois la direction naturelle de ses fibres et de ses vaisseaux. Selon la complexion de l'arbre, et selon la partie de cet arbre, la madrure de la bille se caractérise par un dessin particulier. Les ébénistes du XVIII^e siècle, pour obtenir des effets variés et chatoyants sous la lumière, s'avisèrent d'opposer l'une à l'autre les feuilles de placage de telle

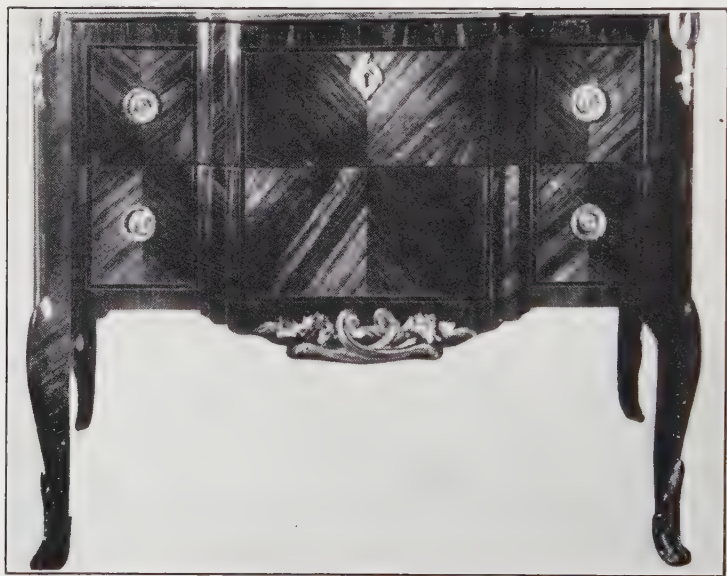


Fig. 6. — Frisage à fil parallèle aux diagonales joignant le centre aux angles extérieurs du panneau.

Commode Louis XV-Louis XVI plaquée de bois de rose, estampillée : J. Dautriche.

sorte que le fil en parût divergent : c'est là le procédé qu'on appelle le *frisage*. Les effets étaient différents suivant que le fil du bois s'orientait parallèlement aux diagonales partant du point médian d'un panneau pour en joindre le centre aux angles extérieurs (fig. 6) ou bien au cadre du panneau : la composition en quatre parties triangulaires qui se formait alors a reçu le nom de *frisage en diamant*. Dans tous les cas, le fil se raccorde sur les axes du panneau.

Les meubles plaqués. — Les meubles plaqués sont ceux dont la carcasse de bois commun est recouverte d'une mince feuille de bois précieux. Parfois cet épiderme est fait entièrement de la même essence. Mais, plus généralement, *on insère, dans le placage qui forme le fond, des compositions ornementales* ; c'est le procédé qu'on appelle proprement la *marqueterie*. L'ébénisterie du XVIII^e siècle a fait triompher la marqueterie de bois de rapport. En effet, si le grand ébéniste de l'époque précédente, André-Charles Boulle, en a connu la technique, témoin la grande armoire du Louvre, il ne disposait que de bois européens dont les tonalités n'ont pas d'éclat. L'importation de bois exotiques fournit à ses cadets une richesse de palette insoupçonnée du vieux maître : le registre des tons chauds et vifs s'étendit notablement : l'acajou donnera les rouges, le santal les jaunes, le gaïac les verts, l'amarante et le palissandre les violets.

L'emploi de ces matières n'est pas moins nouveau qu'elles. A l'époque de Louis XIV, on l'a vu, la marqueterie consistait proprement dans l'insertion d'une découpe d'écaille dans la feuille de cuivre entaillée à cet effet, ou de la même découpe de cuivre dans la feuille d'écaille. Les deux "parties" étaient découpées *en même temps* à la scie, et il suffisait d'intervertir les éléments détachés du fond pour obtenir deux meubles différents bien que de même composition. Tout autre est le procédé des marqueteurs au XVIII^e siècle : *ceux-ci ménageaient dans le placage de fond des entailles destinées à recevoir les ornements préparés isolément*. C'est seulement au XIX^e siècle que la scie de marqueteur attenante à coulisse, récemment inventée, permit, à nouveau, de découper en même temps le fond et les motifs décoratifs. Aussi bien, un œil expérimenté distingue-t-il sans peine une marqueterie moderne d'une ancienne. Celle-ci n'offre que traits de scie irréguliers, teintes de bois imparfaites ; la marqueterie faite au XIX^e siècle offre, au contraire, les marques de l'outillage perfectionné : les tons y sont plus vifs, les traces de travail impeccablement, insensiblement régulières.

La marqueterie à jeux de fond. — Le XVIII^e siècle distinguait deux sortes de marqueterie de bois de rapport : celle qui relève du placage proprement dit et qu'on appelle *marqueterie ordinaire*, et la *marqueterie en mosaïque*, laquelle consiste en ornements, attributs, trophées, paysages, figures se détachant sur un fond uni.

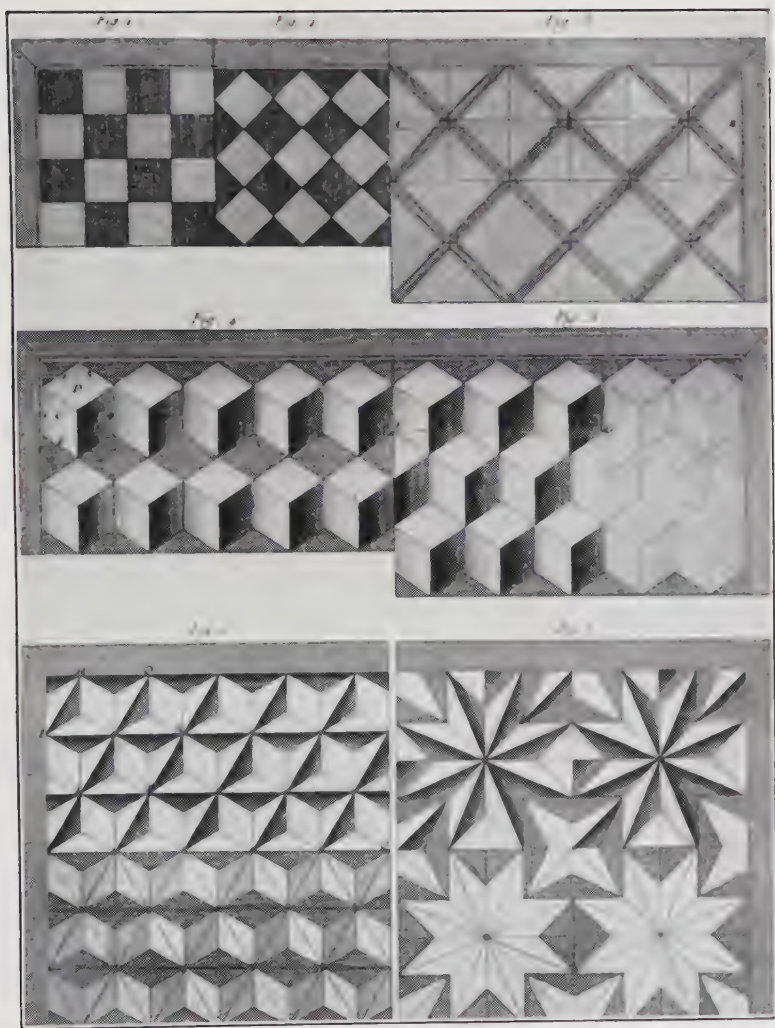
La première ne comprend pas seulement les *frisages*, mais aussi les *jeux de fond*, c'est-à-dire des combinaisons géométriques diversement ordonnées et formées, tantôt de bois de différentes couleurs, tantôt de la même essence, mais posées à fil contrarié. On trouvera ci-contre (Pl. I) un certain nombre de *modèles de jeux de fond*.

Les *carrés en damiers* (fig. 1), présentent certaines difficultés d'exécution. Il fallait, en effet, que les côtés des carrés fussent parfaitement rectilignes, pour être parfaitement jointifs.

Les *carrés en diagonale* (fig. 2) sont posés sur leurs angles. Cette composition fait toucher l'encadrement par la pointe de tous les carrés de la même série. Les *compartiments à grands losanges* (fig. 3) sont employés pour décorer les grandes surfaces. Ce sont aussi des carrés posés sur la pointe et non proprement des losanges. Les dispositions angulaires sont naturellement les mêmes que celles qui s'appliquent aux carrés en diagonale.

Les *cubes superposés* sur fond de couleur (fig. 4) présentent à l'œil trois de leurs faces : un sommet et deux côtés, l'un clair et l'autre dans l'ombre. Aussi bien, les ébénistes faisaient-ils ordinairement le sommet D de bois gris ou jaune, la face claire C de bois de rose, et la face E de bois violet. Tous les losanges qui dessinent les faces de chaque côté se détachent sur un fond de couleur différente. Parfois (fig. 5) les cubes se superposent directement, sans fond intermédiaire.

Les *compartiments en étoile* sont composés, tantôt d'hexagones qui se compénètrent (fig. 6), faisant de la pointe de chaque branche le point central de l'étoile voisine ; tantôt d'octogones formant des étoiles à huit branches : des étoiles à quatre pointes occupent les intervalles ménagés entre les groupes de quatre grandes étoiles.



Marqueterie ordinaire à jeux de fond.

Fig. 1. — Carrés en damier.

Fig. 2. — Carrés en diagonale.

Fig. 3. — Compartiments à grands losanges.

Fig. 4. — Cubes superposés sur fond de couleur.

Fig. 5. — Cubes sans vide et fond.

Fig. 6. — Compartiments en étoile.

La marqueterie en mosaïque. — Dénommée par le célèbre ébéniste Roubo la *peinture en bois*, la marqueterie en mosaïque se caractérise par l'insertion dans le placage appliqué sur le bâti de découpes de bois de rapport composant des motifs ornementaux ou figuratifs. Ce travail, qui réalisait de véritables tableaux, pouvait exiger une centaine d'essences différentes, ou du moins de bois teintés. Le résumé des opérations successives qu'exigeait



Fig. 7. — Marqueteur découpant à la scie.

cette technique attestera l'admirable habileté des vieux maîtres qui la pratiquaient.

Ils dessinaient d'abord le motif adopté, puis en levaient un calque, lequel était collé sur le bois. Quand le motif décoratif exigeait plusieurs calques semblables, comme il advient pour la rosace (fig. 8 à 13), on utilisait des modèles découpés dans du fer-blanc ou du cuivre très mince. On traçait alors sur le fond de placage tous les repères indispensables, enfermés dans des cercles concentriques (fig. 9). C'était le moyen de cor-

riger les inégalités du calque et du décalque. Puis le motif calqué et reporté sur le fond où il sera inséré, l'on commençait, avec la scie de marqueteur (fig. 7), à découper les morceaux destinés à recevoir des ombres (fig. 10). Le marqueteur maintient la pièce dans l'étau par le moyen d'une pédale; avec la main gauche il déplace la pièce en suivant les contours. Alors s'effectuait le travail le plus délicat : les teintes naturelles des bois d'ébénisterie étaient trop peu nombreuses; on les multipliait par des procédés artificiels, la brûlure au sable chaud et la corrosion par les acides.

La première était la plus généralement employée; elle consistait à plonger les minces lames de bois dans du sable de rivière chaud, plus ou moins profondément et plus ou

moins longtemps, selon qu'on désirait une teinte plus ou moins foncée. L'habileté de l'artisan consistait à obtenir la brunissure souhaitée sans brûler le bois. Ensuite, on collait sur un papier ces menus éléments; l'on faisait sé-

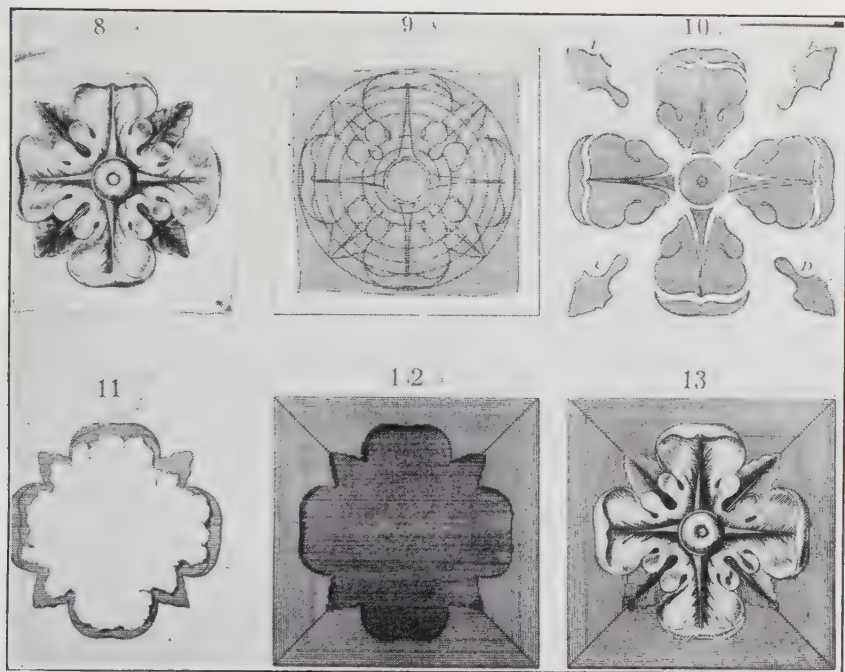


Fig. 8 à 13. Opérations successives de la marqueterie dite « en mosaïque ».

Fig. 8 : Motif dessiné. — Fig. 9 : Courbes concentriques tracées sur la pièce de bois à découper. — Fig. 10 : Motif découpé à la scie. — Fig. 11 : Silhouette obtenue en enlevant le papier au pourtour. — Fig. 12 : Partie du placage entaillée pour recevoir le motif. — Fig. 13 : Motif terminé.

cher; puis on découpait le contour du motif (fig. 11) pour en obtenir une silhouette qu'on appliquait sur le placage. On entaillait alors celui-ci (fig. 12), pour y ménager la place de l'ornement, qu'il ne restait plus qu'à fixer sur une préparation de colle (fig. 13). On frappait alors doucement la pièce avec un marteau à plaquer pour la faire adhérer et l'on couvrait avec un linge humide. En résumé, la marqueterie en mosaïque comporte trois opérations successives : découper, ombrer et incruster.

CHAPITRE III

LES PETITS MEUBLES DU STYLE LOUIS XV

Le xviii^e siècle a créé, à l'usage d'une société raffinée dans ses goûts et ses habitudes privées, toute une variété de petits meubles à la fantaisie délicieuse, mais dont l'ingéniosité ne saurait faire négliger le caractère essentiellement rationnel. On se propose d'étudier ici chacun des types de ces petits meubles dont les ventes publiques attestent la diversité.

La commode. — Inventée à la fin du règne de Louis XIV, mise à la mode sous la Régence, la commode apparaît au milieu du xviii^e siècle comme l'un des éléments principaux du mobilier français. Elle affecte les formes les plus variées. Il en est d'imposantes, au ventre débordant posé sur des pieds courts et trapus. Il en est de si légères qu'on les prendrait, n'était leurs dimensions, pour des jouets d'enfant. L'un des modèles les plus répandus comporte seulement deux tiroirs, supportés par des pieds élevés (fig. 14). C'est à bon droit qu'on admire, en ces meubles qui sont l'expression d'une formule d'art spécifiquement française, la justesse des proportions, l'équilibre des courbes et des contre-courbes, le ferme tracé des profils, l'alliance de la robustesse avec la légèreté.

De même que celles de la Régence, les commodes du temps de Louis XV dessinent un chantournement en plan et en élévation, accusé par la silhouette du tablier, ou traverse inférieure; celle-ci renonce au profil « en arbalète » adopté par Charles Cressent pour esquisser une

ondulation (fig. 14) que les ébénistes ont coutume de décorer d'un cul-de-lampe en bronze ciselé et doré.

Ils méconnaissaient d'ailleurs d'une manière absolue la loi qu'observaient leurs devanciers et qui veut qu'entre la



Fig. 14. — Commode dite : « à pieds élevés ». Mobilier national à Paris.

structure et la forme il y ait concordance. En effet, ni le décor de marqueterie, ni la garniture de bronze ne manifestent les dispositions du meuble. Il en va de même du placage de laque. La division de telle commode en deux tiroirs (fig. 5) n'est exprimée ni par les panneaux laqués ni par l'encadrement de bronze. Quand les tiroirs seront inégaux, les artisans ne se feront même pas scrupule de chercher une symétrie artificielle en posant des entrées de serrure aveugles.

La chiffonnière. — A la commode se rattache la chiffonnière, petit meuble très caractéristique. Portée par des pieds généralement élevés, elle comporte ordinairement trois tiroirs, disposés de telle manière que deux d'entre eux s'ouvrent de face (fig. 15) et le troisième sur le côté

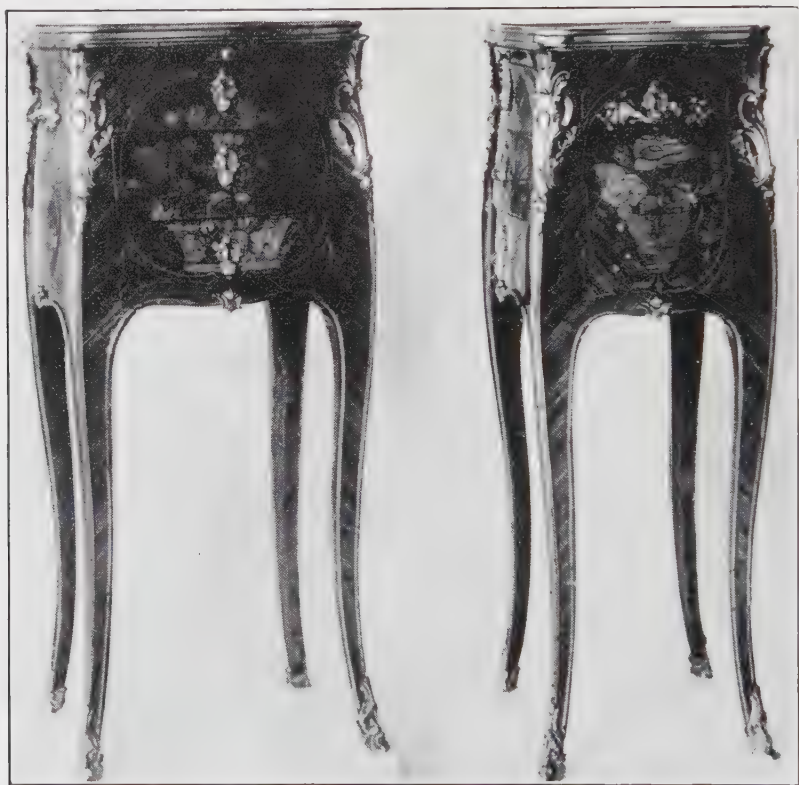


Photo Giraudon.

Fig. 15 et 16. — Chiffonnière, estampillée Delarue. Collection Camondo au Musée du Louvre. — Haut. : 0 m. 70. Larg. : 0 m. 30. Prof. : 0 m. 23.

(fig. 16), tandis qu'une tablette coulissante vient doubler la surface du plateau qui couvre la chiffonnière. Il n'est pas rare que son tiroir supérieur soit aménagé pour qu'on puisse écrire. La chiffonnière que le Louvre doit à la donation Camondo présente ces caractères. La chiffonnière ne doit pas être confondue avec la commode étroite à cinq tiroirs qu'on appelle *chiffonnier*.

Le bureau à dessus brisé. — Le langage moderne de la curiosité donne le nom de « bureau à dos d'âne » au charmant petit meuble que le XVIII^e siècle appelait le bureau à *dessus brisé*. Il ouvrait par un volet qui découvrait, en s'abattant, des tablettes et de petits tiroirs, étant



Fig. 17. — Bureau à dessus brisé. Estampille de J. Dubois.

maintenu lui-même dans la position horizontale par des tiges à crochets appelées « compas » qui pivotaient pour rentrer à l'intérieur du meuble. Certains modèles très simples étaient munis d'un écran contre l'ardeur du soleil ou du feu. L'accord des lignes droites avec les courbes n'a jamais été plus heureusement réalisé que dans la silhouette de ces jolis meubles (fig. 17).

La table de toilette. — Dénommée aujourd'hui *coiffeuse* ou *poudreuse*, la table de toilette est encore un de ces meubles à combinaisons particuliers au XVIII^e siècle. Elle affecte la forme générale d'un bureau plat assez étroit, dont le dessus est divisé en trois volets : celui du milieu se



Fig. 18. — Table de toilette. Estampille de P. Roussel.
Collection Martin Le Roy. Haut. : 0 m. 75. Larg. 0 m. 80.

relève dans le plan vertical, pour présenter le miroir qui le double et qui s'avance, en s'inclinant, sur deux glissières. Les volets latéraux, pivotant sur charnières, forment abattants en découvrant les compartimentages intérieurs. Le corps même du meuble comporte, en sa partie médiane, un tiroir et une tirette; en ses deux caissons latéraux, un tiroir et le faux tiroir, occupé par les « caves » que recouvrent les abattants (fig. 18).

La table-coiffeuse et la table d'accouchée. — Voici deux petits meubles qui, de loin en loin, paraissent dans les ventes publiques et qui appartiennent à l'intéressante série des meubles à combinaisons. La *table-coiffeuse* est en forme de cœur. Les trois pieds cambrés supportent un

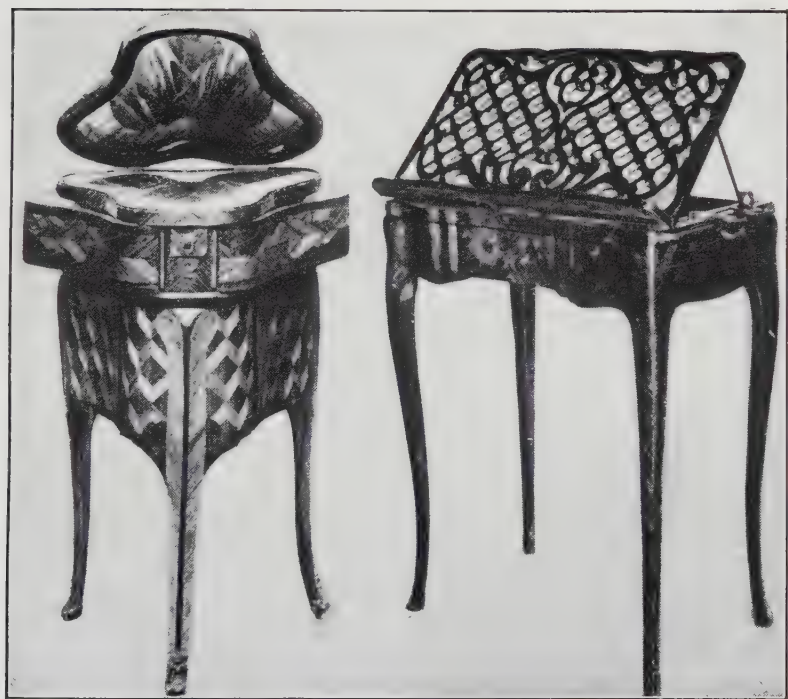


Fig. 19. — Table-coiffeuse, estampillée Dubois.

Fig. 20. — Table d'accouchée.

petit corps d'armoire surmonté de deux tiroirs ouvrant à ressort, en s'écartant latéralement, eux-mêmes séparés par un tiroir étroit. Le plateau qui ferme ces tiroirs est recouvert d'un dessus doublé d'un miroir, qui se redresse (fig. 19).

La *table d'accouchée* comporte deux éléments séparables : une table proprement dite, et un pupitre ajouré muni de bras de lumières (fig. 20). La hauteur de ces deux meubles ne dépassait pas 0. m. 80.

Les tables. — C'en est fait, à l'époque de Louis XV, des traverses d'entre-jambes et des entretoises qu'on admettait encore sous la Régence. C'est là le trait commun à l'immense variété des formes de tables, lesquelles comportent, presque toutes, des pieds cambrés en *pied de biche* (fig. 21 et 22). Elles témoignent toutes de la recherche



Fig. 21. — Table à ouvrage, estampillée Migeon.

Fig. 22. — Table à écrire.

d'élégance et de *légèreté* qui caractérise l'art de cette période.

Aucune table à manger n'est parvenue jusqu'à nous; elles étaient fort simples, et l'on se contentait généralement de tréteaux. Dans les salles à manger figurait la *servante*, petite table ronde, carrée ou triangulaire, dont la partie supérieure évidée et revêtue de plomb servait de rafraîchissoir. On a voulu distinguer la *table à écrire* de la *table liseuse*. En réalité, rien ne justifie cette différence. Le meuble est le même, il comporte une tablette

tirante et un tiroir où l'on serrait l'écritoire. Comme la table de toilette, la table à écrire comporte un pupitre d'inclinaison variable (fig. 22) entre deux compartiments ouvrant à charnières. La table à ouvrage se caractérise par sa tablette d'entre-jambes; son dessus, parfois, s'ouvre



Fig. 23. — Table de tric-trac.

à charnières, découvrant quatre « caves ». Certaines de ces tables affectent la forme en *rognon*, qu'on appelait au XVIII^e siècle en *haricot*. Les tables à jeu sont nombreuses. On connaît, à l'époque de Louis XV, la *table de trictrac* (fig. 23), à dessus mobile et damier; la *table à pivot*, pour le piquet; la *table de brelan*, qui est pentagonale; la *table de quadrille*, qui est carrée et comporte à ses angles un plateau pour les flambeaux; la *table de trio*, destinée au jeu qui portait ce nom : elle est triangulaire.

Le bureau dit capucin. — Des petits meubles où la fantaisie et l'invention se conjuguent avec une étonnante ingéniosité constructive, le bureau de dame, dit *bureau capucin*, est l'un des plus séduisants.

Les ébénistes s'ingéniaient à y multiplier les cachettes,

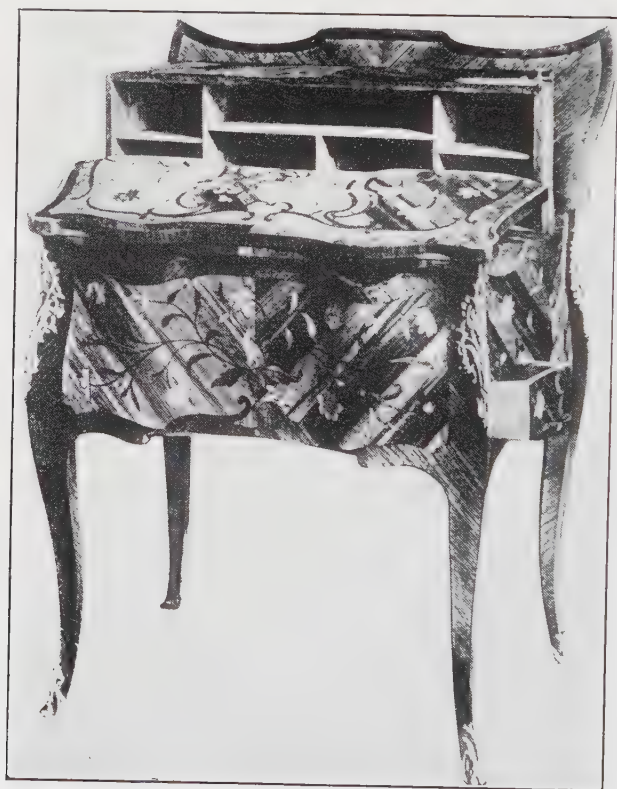


Fig. 24. — Bureau-capucin, estampillé L. Bardin.
Longueur : 0 m. 80.

les secrets et les ressorts dissimulés. Lorsqu'on ouvre le volet brisé qui recouvre le meuble, le panneau du fond, en se relevant, libère un casier qui se redresse (fig. 24), tandis que le volet antérieur, en s'abattant, forme tablette à écrire. Des ressorts cachés commandent la naissance des petits tiroirs latéraux.

Les tables de chevet. — Appelés aussi *en-cas*, ces petits meubles commodes et légers avaient leur place ordinaire au boudoir. Ils mesuraient en général 0 m. 80 de hauteur et 0 m. 50 de longueur. Exécutés avec le plus grand soin, ils étaient plaqués de frisages ou de marqueterie.

On distingue deux sortes de table de chevet : la pre-



Fig. 25 et 26. — Tables de chevet. Collection Dutasta.

mière (fig. 25) offre une petite armoire à double vantail sous un casier que ferme un volet à rideaux, c'est-à-dire fait de lamelles articulées couissant latéralement, enfin un tiroir sous la tablette de marbre.

L'autre (fig. 26) comporte une armoire plus haute ouvrant habituellement à deux vantaux, sous un casier fermant à coulisse, mais elle n'a pas de tiroir. Toujours la tablette supérieure est enfermée, de trois côtés, dans le rebord des grands panneaux. Deux poignées latérales facilitaient le déplacement du meuble.

Le secrétaire de dame. — Le musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris possède un magnifique exemplaire (fig. 27 et Pl. II) du secrétaire de dame, l'une des créations les plus élégantes et les plus raffinées de l'art du meuble



Photo Bulloz.

Fig. 27. — Secrétaire de dame, par Vandercruse-La-Croix, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

au XVIII^e siècle. La silhouette est discrètement galbée. Les dispositions comportent deux corps : l'inférieur, clos par un double vantail ; le supérieur, par deux volets à rideaux coulissant latéralement. Le rideau cache trois rangs de deux petits tiroirs et une petite armoire ouvrant pareillement à volets articulés (Pl. II). Parfois, c'est un abattant qui ferme le corps supérieur.



Photo Bulloz.

Secrétaire de dame en marqueterie par Roger Vandercruse dit La-Croix.
Vue intérieure. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

CHAPITRE IV

LES MEUBLES EN BOIS MASSIF
ET L'ART RÉGIONAL AU XVIII^e SIÈCLE

Il est d'usage de désigner sous le nom de meubles massifs ceux qui, dérivant de l'ancienne hucherie, ne sont revêtus d'aucun épiderme d'emprunt et dont l'ornementation (sculpture et mouluration) est prise en plein bois. Les meubles massifs s'exécutaient à peu près exclusivement dans les provinces, tandis que Paris et quelques grandes villes, vivant en contact plus étroit avec la Cour où s'élaborait la mode, adoptaient les meubles plaqués. Sans doute il est généralement facile de déterminer l'origine des meubles provinciaux : les caractères qui les distinguent sont très particuliers. Il est plus malaisé de préciser leur date. A cette époque les formules de style créées à Paris n'atteignaient la province qu'avec un long retard ; aussi bien advenait-il qu'une forme fût depuis longtemps démodée à Paris au moment où elle apparaissait en province : témoin les galbes chantournés de l'époque de Louis XV, démonétisés à Paris dès 1760 et régnant en province à la fin du XVIII^e siècle. Il est même fréquent de rencontrer, dans l'art régional, une ornementation Louis XVI décorant des formes Louis XV, comme l'atteste le garde-manger provençal du musée Arlaten (fig. 29).

Les ferrures des meubles en bois massif constituent un élément de leur décoration ; elles tiennent la place des bronzes de l'ébénisterie plaquée. On distingue les *entrées de serrures* (fig. 29-32) qui sont de longues bandes métalliques ajourées et découpées à la lime, et les *fiches* (fig. 29)

qui sont des gonds plus ou moins allongés. Avant le milieu du XVIII^e siècle, ces ornements sont généralement en fer; à ce moment l'on adopte le laiton. Les bois employés varient avec les provinces : toutefois, le chêne et le noyer sont les plus répandus. Outre ces deux essences, on utilise



Fig. 28. — Buffet-vaisselier normand. Musée de Honfleur.

Fig. 29. — Garde-manger provençal. Musée d'Arles.

en Normandie le sapin rouge et le merisier; en Provence le poirier, le sorbier, l'amandier; dans les hautes Vosges le hêtre et le sapin.

Parmi les meubles en bois massif qui méritent une mention particulière, il faut distinguer le garde-manger provençal (fig. 29) dont le grillage dissymétrique fournit un motif décoratif singulièrement heureux. La vulgarisation de la faïence de table au XVIII^e siècle entraîne la création du

buffet-vaisselier (fig. 28) qui est un bas d'armoire supportant une étagère. Ce meuble s'appelle en Champagne le *ménager* et en Gascogne l'*escudié*.

Plus divers et plus originaux encore sont les petits meubles rustiques en bois massif. Chaque province a les siens, qui lui sont propres. La Provence avait le *credenço*, bas de buffet supportant un corps supérieur de très faible

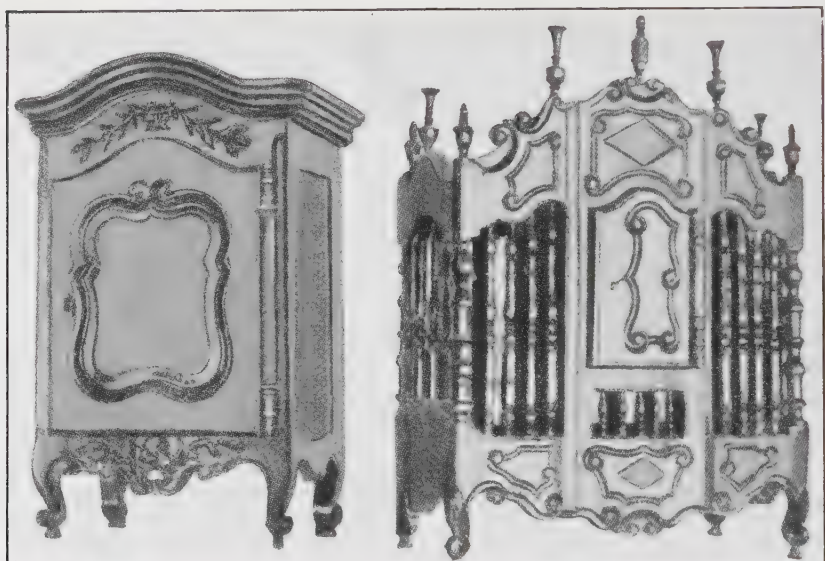


Fig. 30 (à gauche). — Bonnetière. — Fig. 31 (à droite). — Panetière provençale.

hauteur, posé en retrait; la *bonnetière*, petite armoire à vantail unique, où se rangeaient dentelles et bonnets, vrai meuble de poupée qu'on appendait à la muraille (fig. 30), et la *panetière*, la plus remarquable création de cet art local, avec sa grille de fins balustres fuselés, reliant des traverses chantournées, sa petite porte et surtout les petits panaches qui hérissent son fronton et qu'on appelle les *candelié* (fig. 31). Notons encore le *pétrin*, huche à pétrir le pain, assez large, peu profonde et de forme évasée, que supportent quatre balustres terminés par des pieds chantournés. Ce dernier meuble est rarement décoré de sculptures.

Le plus important des meubles en bois massif est, sans conteste, la grande armoire familiale que connaissent toutes les provinces. Elles la construisaient de la même manière, soit en divisant la largeur au moyen d'un montant médian dormant sur lequel venaient battre les deux vantaux, soit en prolongeant l'un de ceux-ci par un faux montant. Les portes, elles-mêmes, comme celles de la



Fig. 32. — Armoire provençale Louis XV-Louis XVI (Collection particulière à Arles).

Fig. 33. — Armoire liégeoise (Musée d'Amsterdam).

plupart des meubles en bois massif, étaient construites « à battement », c'est-à-dire qu'on ménageait, sur la face interne de leur encadrement, une feuillure emboîtant les saillies des parties dormantes sur lesquelles s'appliquera la porte. On recherche particulièrement parmi les armoires en bois massif, les provençales (fig. 32) et les normandes, où la combinaison des formules décoratives Louis XV et Louis XVI produit souvent des effets heureux. Les armoires liégeoises se caractérisent, non seulement par le style de leur ornementation, mais par la grande corniche à lambrequins qu'elles sont seules à présenter (fig. 33).

CHAPITRE V

LES MEUBLES LOUIS XV AU PAYS DE LIÈGE

Au XVIII^e siècle, la cité liégeoise est extrêmement prospère. Une bourgeoisie aisée mais dont les mœurs conservent une simplicité patriarcale, forme la clientèle des ébénistes. Ceux-ci avaient su préserver leur ancienne originalité, et tirer des formules françaises un élément de renouvellement sans toutefois s'asservir à leur imitation littérale. Il y a un style liégeois du XVIII^e siècle, qui est issu du nôtre sans en constituer un démarquage. La saveur qui le distingue est très spéciale, et la « rocaille » dont use l'ébénisterie liégeoise est, non pas une interprétation servile de nos modèles, mais un thème général sur lequel les ornemanistes wallons exécutent les variations les plus brillantes, les plus personnelles et les plus spirituelles (fig. 36), avec une remarquable fantaisie dans l'emploi de l'asymétrie. Observons que la sculpture décorative des meubles de Liège est toujours taillée en pleine matière, tandis qu'à Namur, par exemple, on se bornait à appliquer sur le meuble des ornements rapportés.

Si la décoration des meubles de Liège est d'une authentique originalité, leur composition même n'est pas moins particulière. Certains meubles fondamentaux se distinguent de ceux qui se faisaient en France par un aménagement spécial. Témoin le meuble à deux corps, qui présente une disposition inconnue de l'ébénisterie française, l'insertion d'une superposition de tiroirs entre deux armoires latérales (fig. 36).

Certaines formes particulières au meuble liégeois du

xviii^e siècle sont fort curieuses. Ainsi les angles des buffets sont contournés de pans coupés à saillie très accusée, qui forment une vitrine spéciale (fig. 34) quand le corps supérieur lui-même est vitré. Le fronton du meuble, qui généralement dessine l'accolade, rejoint le sommet de



Photo Girardon.

Fig. 34. — Ensemble de mobilier Louis XV liégeois.

ces vitrines angulaires pour former deux plates-formes sur lesquelles on avait coutume de poser des porcelaines (fig. 36). Signalons aussi l'usage persistant, et qui remontait à la fin du xviii^e siècle (1), d'associer les horloges à la composition de certains meubles, notamment des buffets à deux corps (fig. 34). Souvent ceux-ci présentent un

(1) cf. Guillaume Janneau, *Les Meubles*, tome I (La fin du règne de Louis XIV).

fronton brisé, que les ébénistes décoraient d'une manière curieuse, posant sous le décrochement de la corniche soit un médaillon, soit une coquille déchiquetée (fig. 36), soit un cartouche, soit un mascarón.

On a déjà décrit, en étudiant le mobilier de l'époque de



Photo Giraudon.

Fig. 35. — Buffet-scriban Louis XV. Art liégeois.

Fig. 36. — Buffet Louis XV. Art liégeois. Collections particulières à Liège.

Louis XIV, le meuble intéressant qu'on appelle *scribanne*, ou *buffet-scriban*. Au XVIII^e siècle, il ne se distingue de celui de l'ère précédente que par son ornementation. Son dispositif essentiel, la commode surmontée d'un pupitre et d'un corps supérieur à deux vantaux (fig. 35), est le même.

Il est à remarquer que la scribanne est pareillement connue du Sud-Ouest de la France.

CHAPITRE VI

LES PRINCIPAUX ÉBÉNISTES
DE L'ÉPOQUE LOUIS XV

A la fin du règne de Louis XIV Paris comptait environ cinquante praticiens, qui, selon la règle corporative, avaient obtenu la maîtrise de menuisier-ébéniste (1). Leur nombre s'accrut beaucoup pendant le XVIII^e siècle. On trouvera ci-après quelques indications concernant les plus remarquables de ces artistes; toutefois quelques-uns d'entre eux restent encore trop peu connus pour qu'on les classe, arbitrairement, parmi les grands créateurs. Tels sont *Bernard*, Pierre (1715-1765); *Boudin*, Léonard (1735-1804); *Dubois*, Jacques (1693-1763), qui signait DUBOIS; *Dufour*, Charles-Joseph (1740-1782), de qui l'estampille est I.C. DUFOUR; *Macret*, Pierre (1726-1796); *Petit*, Nicolas (1732-1791); *Péridiez*, lui-même, qui paraît avoir occupé un rang distingué parmi les inventeurs des formes nouvelles.

Dautriche, Jacques, Flamand qui francisa par traduction son nom, Van Ostenryck, reçut la maîtrise en 1765. Il est notamment l'auteur d'une belle commode conservée au Louvre.

Delorme, Adrien, passé maître en 1748, exécuta d'abord des meubles de laque; puis il adopta la pratique de la marqueterie, et signa des meubles charmants, témoin la chiffonnière de la collection Camondo, entrée au Louvre (fig. 15).

Dumoulin, Jean (1715-1798) est l'auteur des commodes laquées d'un style très « rocaille » qu'on admire au musée de Tours.

Cressent, Charles (1685-1768), reste, sous Louis XV, l'admirable artiste qu'avait distingué le Régent. Il adapte ses formules au goût du jour, en conservant toutefois une

(1) On trouvera les explications concernant la maîtrise et les estampilles des maîtres ébénistes dans G. Janneau, *Les Meubles*, tome III.

technique de composition qui l'empêche de tomber dans l'excès des chantournements. On admire à bon droit sa célèbre commode « aux singes » entrée au Louvre avec la collection Schlichting, œuvre dont les bronzes attestent que, vers la fin de sa carrière, Charles Cressent gardait son rang en tête des grands maîtres.

Garnier, Pierre, maître en 1742, est l'auteur d'un beau secrétaire laqué, entré au Louvre, et des commodes « rocaille » du musée Jacquemart-André.

Gaudreau, Antoine Robert (1680-1751), émule de Cressent, est surtout connu par son médaillier de la Bibliothèque Nationale, d'une exécution très brillante mais surchargée.

Joseph (1720-1772) était d'origine allemande. Il s'appelait Joseph Baumhauer. Devenu ébéniste privilégié du roi, il signait de son prénom placé entre deux fleurs de lys. Ses meubles, d'une composition nette et robuste, sont très variés. Il imita même le style de Boulle, comme en témoignent les deux armoires du palais de Versailles.

La Croix (Roger Vandercruse, dit) est avec raison tenu pour l'un des plus habiles praticiens du XVIII^e siècle. Né en 1723, maître en 1751, il mourut en 1799. Ses meubles se caractérisent par une élégance particulière et un accord infiniment délicat entre leurs formes et la parure de marqueterie, très fine et nuancée, qui les revêt. Le secrétaire de dame (Pl. II et fig. 27) conservé au Petit-Palais à Paris, est l'une des œuvres les plus parfaites de La Croix, de qui le Louvre possède une gracieuse petite table, le musée des Arts décoratifs une commode et un bureau de dame, le Victoria and Albert Museum de Londres une commode marquant l'avènement des formes dites Louis XVI. Le maître signait tantôt *La CROIX*, tantôt *R. V. L. C.* (Roger Vandercruse La Croix).

Migeon, Pierre II (1701-1758), fut de ceux qui, du style rocaille, tirèrent le meilleur parti décoratif, témoin le bureau dit de Vergennes, que le Ministère des Affaires étrangères a cédé au Louvre.

Oeben, Jean-François (1720-1763), est l'un des maîtres de

la marqueterie du XVIII^e siècle. Il savait, avec un goût infailible, marier les tons les plus rares, fournis par les essences précieuses, qu'il opposait à des fonds sombres. L'un de ses chefs-d'œuvre les plus accomplis est le bureau plat à cinq tiroirs, en marqueterie de bois de rose et de violette, qui provient de l'Hôtel des Invalides et qu'on voit au Louvre. Tout le monde connaît le fameux bureau à

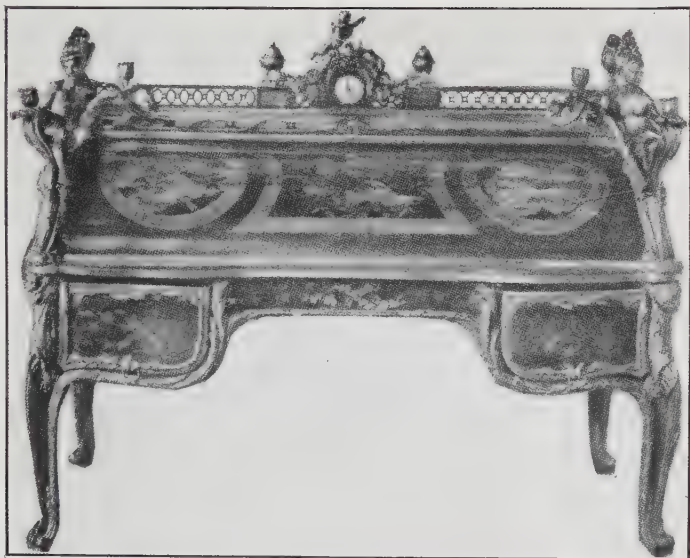


Fig. 37. — Bureau de Louis XV par Oeben et Riesener.
Paris. Musée du Louvre.

cylindre du roi Louis XV, pièce capitale et considérable de l'ébénisterie française recueillie par notre musée national (fig. 37); c'est là l'œuvre maîtresse d'Oeben, qui en avait établi les plans et poussé fort avant l'exécution quand la mort l'arrêta. Ce bureau fut achevé en 1769 par son successeur, l'ébéniste Riesener. Certainement jamais on n'allia telle richesse à telle perfection. Ce meuble admirable est aussi remarquable en ce qu'il constitue l'un des premiers exemples du bureau à cylindre, couvert par un volet articulé rentrant dans une gaine à l'intérieur du meuble.

CHAPITRE VII

CARTELS, PENDULES ET RÉGULATEURS
DE L'ÉPOQUE LOUIS XV

Le dessin des cartels fournit aux ornementalistes de l'époque Louis XV l'occasion de maints triomphes. Avec autant de grâce que d'abondance, les bronziers ont su composer des motifs contournés dans lesquels se jouent des rameaux fleuris (fig. 38). Au nombre des maîtres qui ont créé les plus intéressants modèles figure l'ébéniste Charles Cressent, qui, on le sait, travaillait lui-même le bronze, en dépit des règlements corporatifs. On doit à ce grand artiste une riche série de cartels, de pendules et de régulateurs, où sont prodigués les bronzes. L'un des plus remarquables est celui de l'Hôtel de Ville de Marseille. Les pendules de l'époque Louis XV sont traitées avec la même liberté de composition que les cartels et s'animent également de branches feuillagées (fig. 38). L'un des modèles répandus est celui qui présente, ornant les deux supports antérieurs, deux bustes féminins. Nombre de pendules de cette époque sont entièrement faites de bronze ciselé et doré; mais les plus séduisantes sont décorées au vernis Martin vert (fig. 39) ou brun rehaussé de bouquets de roses. Les régulateurs du temps de Louis XV présentent sensiblement les mêmes formes que ceux de la Régence. Une partie globulaire est ménagée dans la caisse verticale pour la course rectiligne du balancier, qu'une vitre permet de contrôler (fig. 40). Le musée de Metz possède l'un des plus beaux exemples de régulateurs de l'époque Louis XV : il est l'œuvre de Cressent (fig. 40); dominé d'une figure allégorique du Temps, il se recommande par une silhouette pleine de gracieuse liberté autant que par la finesse de ses bronzes ciselés. Une réplique de ce chef-d'œuvre se trouve en Angleterre, au château de Windsor, qui possède, on le sait, la plus importante (environ trois cents pièces) et la plus belle collection de pendules et de régulateurs qui soit au monde.

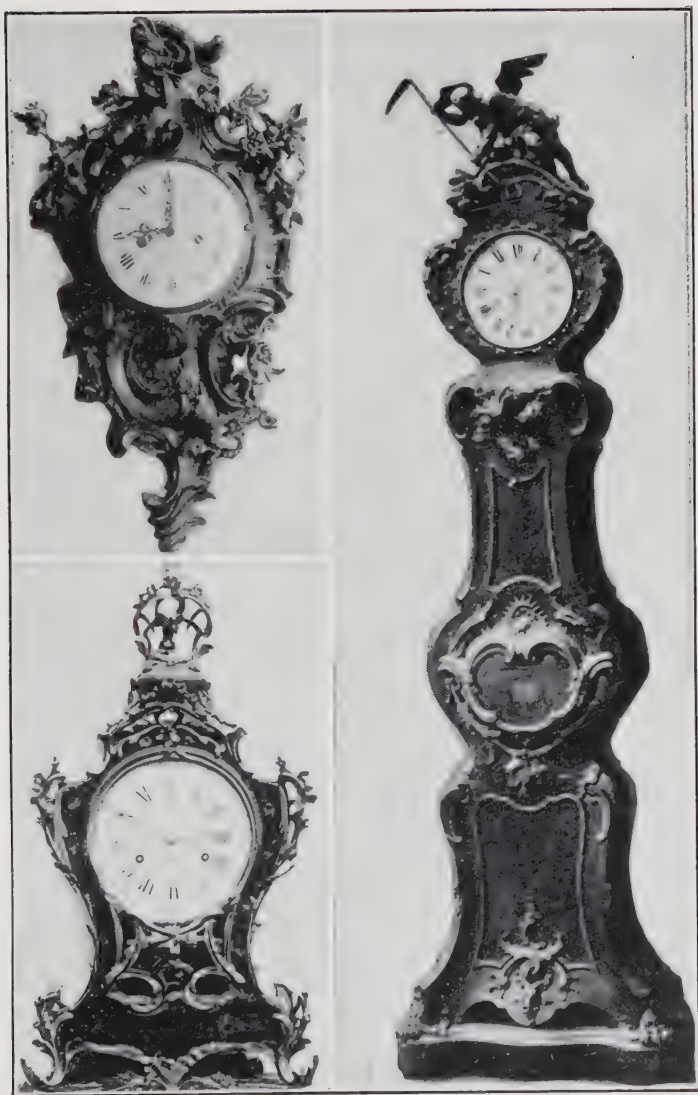


Fig. 38. — Cartel en bronze ciselé. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Fig. 39. — Pendule en vernis Martin à fond vert. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Fig. 40. — Régulateur, par Ch. Cressent, Musée de Metz et château de Windsor (Angleterre).

CHAPITRE VIII

LE STYLE LOUIS XVI

Caractères généraux. — Elaboré sous l'influence des *classicistes* qui recommandaient le « retour à l'antique » dès 1755, le style Louis XVI, caractérisé par le redressement des formes et la substitution des lignes droites aux courbes, est formé, dans les ateliers qui créaient la mode, dès 1765, neuf ans avant l'avènement du prince qu'on en pourrait croire l'initiateur. Cette rigidité générale des plans allait-elle déterminer la sécheresse et la froideur ? Les ébénistes ont parfaitement su éviter l'écueil. Avec un sens de la mesure et avec un goût infaillibles, ils ont su trouver des proportions agréables, des pondérations de masses, une légèreté d'ornementation qui réalisent une nouvelle formule d'art. L'entente du choix et de la répartition des motifs décoratifs, la sensibilité prompte à saisir le moment fugitif de la perfection atteignent leur plus haute expression à cette époque de l'art. Une des compositions adoptées par les ébénistes pour corriger la trop grande rigidité d'aspect consiste à donner à chacun des angles la forme *en pan coupé* (fig. 41, 42, 49, 50) déjà employée sous Louis XV.

Les maîtres du style Louis XVI n'ont pas renouvelé les procédés d'exécution. Ils continuent à appliquer la marqueterie en mosaïque et à jeux de fond. Un fait nouveau toutefois se constate : on va tirer des effets de la beauté de la matière même, en l'espèce, de la ronce d'acajou employée nue et sans marqueterie.

Toutefois, par un curieux retour en arrière, les ébénistes s'aviseront aussi de pasticher la marqueterie de cuivre et d'écaille qui régnait sous Louis XIV. Exécutés en ébène incrusté de cuivre et d'étain sur écaille, les « cabinets » du Louvre, qui ont toutes les apparences d'œuvres d'André-Charles Boulle, ont été, partie refaits, partie restaurés par Etienne Levasseur. Pareillement les médailliers de la galerie d'Apollon, excellentes imitations de

Boulle sont dus à Jacob et à Montigny, qui les exécutèrent à la fin du règne de Louis XVI.

On a coutume de situer à l'époque de la transition du style dit Louis XV au Louis XVI les meubles dont les formes rectilignes reposent sur des pieds arqués, dits

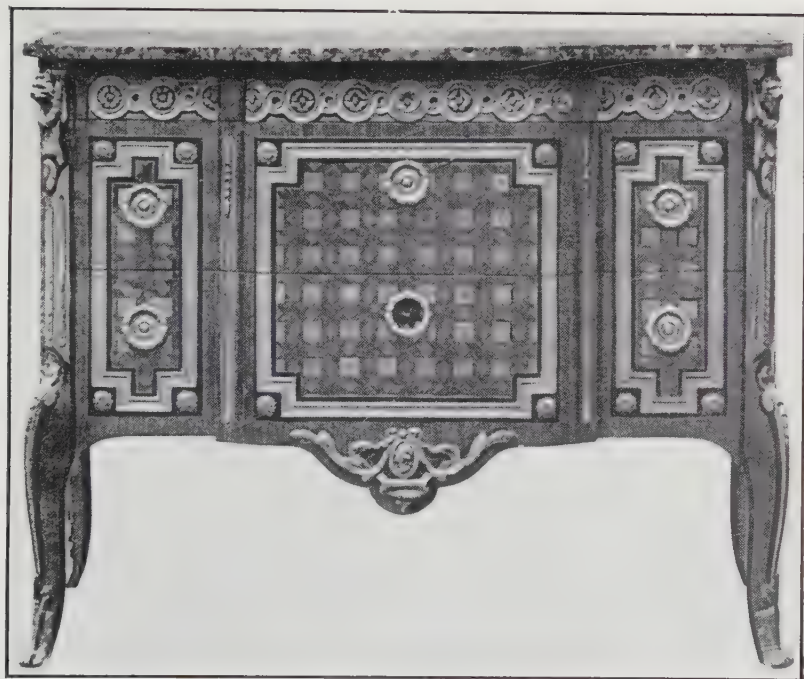


Fig. 41. — Commode à pieds arqués, estampillée P. Roussel.

«pieds de biche». A la vérité, cette formule, qui date en effet de la période 1755-1770, a persisté longtemps, en plein règne de Louis XVI (fig. 41), en dépit de la contradiction qu'on trouve entre les deux principes. Avec plus de logique, toutefois, les ébénistes adopteront à la fin des supports uniquement rectilignes. Il nous a fallu signaler le divorce qui se produit, entre la structure et la forme, dans beaucoup de meubles du temps de Louis XV. Le même phénomène persiste sous Louis XVI. Ainsi les encadrements de bronze doré qui décorent la commode de Roussel reproduite ici (fig. 41) n'accusent nullement la

division du meuble en deux tiroirs. Les maîtres de l'âge précédent avaient imaginé tant d'ingénieuses combinaisons que leurs successeurs n'ont pu, d'une manière générale, donner aux meubles que des formes et une décoration nouvelles. Cependant certaines inventions leur sont propres; ils ont créé le *bonheur-du-jour*, qui apparaît à l'époque de transition Louis XV-Louis XVI, vers 1750 (fig. 46); la *vitrine*, qui est une sorte d'armoire vitrée; la *commode-desserte* et le *petit bureau à cylindre* (Pl. IV). Dans ces meubles comme dans la chiffonnière, le chiffonnier et certains guéridons, se présente un élément entièrement nouveau, non seulement décoratif mais utilitaire, la *galerie ajourée*, sorte de petite balustrade qui couronne très heureusement le meuble.

Les bronzes ciselés et dorés de l'époque Louis XVI ne sont pas inférieurs à ceux de l'âge précédent. Le nom d'un admirable artiste s'impose dans ce domaine: celui du ciseleur Gouthière, qui fut le collaborateur ordinaire de l'ébéniste Riesener. Son style est caractérisé par l'alliance de la largeur à la finesse aiguë (fig. 57). A Gouthière est due l'invention de la dorure *au mat*. Pour l'obtenir, on enduisait le bronze doré d'une préparation saline qu'on appelle le *mat*. On chauffait, puis on plongeait l'objet dans l'eau froide. L'enduit disparaissait alors, laissant une dorure mate.

Les ornements en bronze restent généralement discrets, bien que riches, à l'époque Louis XVI, et c'est exceptionnellement, dans certains meubles de la Couronne conservés au Louvre et à Fontainebleau, que les surfaces en sont entièrement couvertes.

A l'époque Louis XVI la vogue des meubles en bois massif est aussi grande que sous Louis XV, mais les ébénistes des provinces françaises ne veulent pas renoncer aux belles formes souples du style précédent; ils n'hésitent pas à unir un décor purement Louis XVI à des lignes encore Louis XV: témoin la belle armoire provençale d'Arles (fig. 32). Aussi ne trouve-t-on que très rarement des meubles en bois massif entièrement Louis XVI de lignes et de décor.

CHAPITRE IX

LES PRINCIPAUX MEUBLES LOUIS XVI

Les commodes. — Les commodes de l'époque Louis XVI reposent, en général, sur des pieds rectilignes : soit effilés, sans cannelures (fig. 42, 43 et 44), soit au contraire effilés

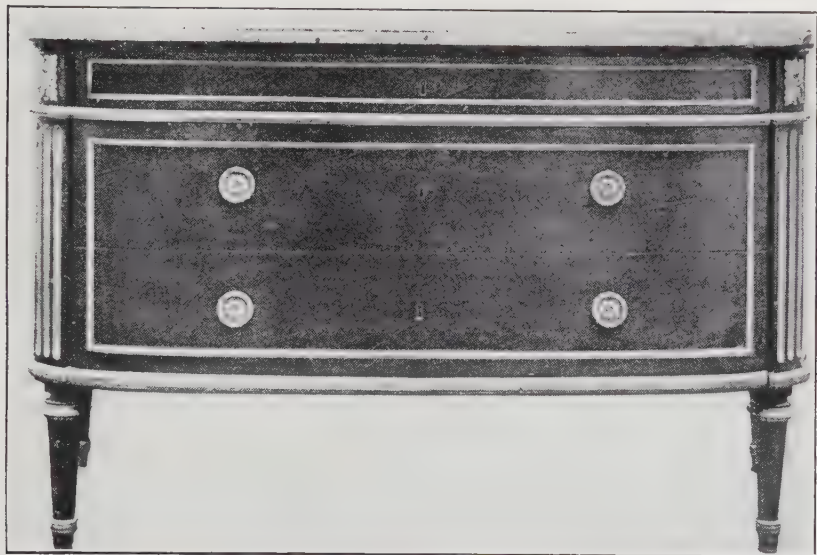


Fig. 42. — Commode, estampillée F. Leleu.

et cannelés (fig. 45 et 46). Les pieds arqués sont rares. Il est peu commun que ces pieds galbés s'accordent avec les lignes droites du corps du meuble ; cependant il y a quelques exceptions et l'on cite avec sujet la jolie commode conservée au musée des Arts décoratifs et dont on trouvera la reproduction sur le titre du présent volume. Les supports des grandes commodes sont de hauteur moyenne ; ceux des petites généralement élevés.

Les plus belles commodes composées selon cette formule sont les plus simples ; leur beauté tient à la pureté de leurs proportions ; leur décoration se résume en quelques baguettes de cuivre doré (fig. 42). A la poignée

de tirage se substitue généralement l'anneau dans lequel s'inscrit une rosace (fig. 42 et suivantes), mais on adopte aussi les *mains pendantes* qui sont des poignées de tirage de dessin rectangulaire et sans ornementation.

On distingue, à l'époque Louis XVI, la *commode rec-*



Fig. 43. — Commode demi-lune, estampillée N. Grevenitch.

tangulaire (fig. 42) dont les angles s'arrondissent ou s'abattent en pans coupés, décorés de bronzes dorés; la commode circulaire, — on dit aujourd'hui *en demi-lune*, — construite sur un plan en arc de cercle (fig. 43), qui est l'une des plus gracieuses. Dans les appartements du XVIII^e siècle, on l'adossait aux trumeaux. Elle présente ordinairement en façade, sous la traverse inférieure, un cul-de-lampe en bronze doré, souvenir de l'ancien tablier de l'époque Louis XV, qui, parfois apparaît comme

une surabondance et une surcharge (fig. 43). L'emploi de cet ornement est aussi peu rationnel ici qu'il était, au contraire, logique dans les chantournements de l'époque antérieure. Certaines commodes rectangulaires sont « à ressaut », c'est-à-dire que les tiroirs du milieu font saillie sur la façade du meuble. Parfois le ressaut est double; la

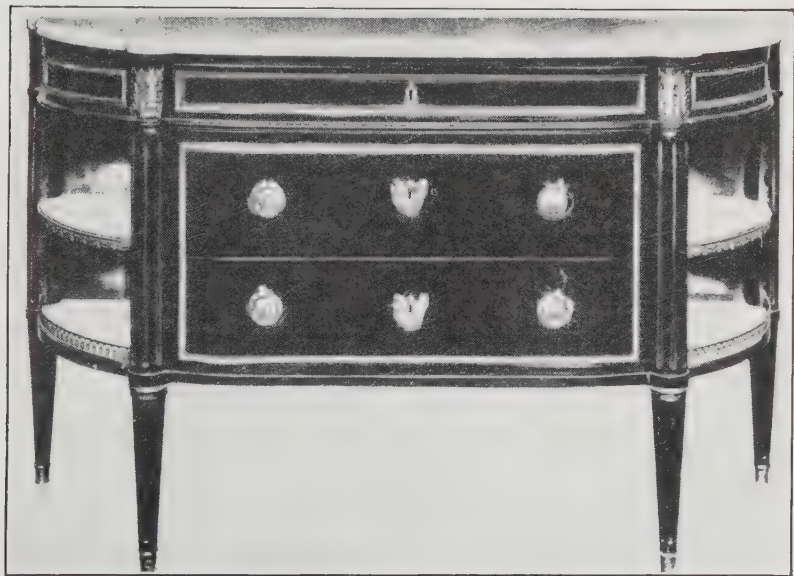


Fig. 44. — Commode-desserte, estampillée F. Schey.
Largeur : 1 m. 42

belle commode du musée des Arts décoratifs qui orne le titre du présent volume et la commode à l'estampille de Roussel (fig. 41), en fournissent deux exemples.

La *commode-desserte*, qu'on appelait, au XVIII^e siècle, *commode ouverte à l'anglaise*, présente une façade plate où se logent deux ou trois tiroirs (fig. 44), et qu'accostent deux étagères latérales à deux plateaux, l'un muni d'une galerie de cuivre. Souvent les ébénistes garnissaient de glaces les parois de fond de ces niches latérales.

A la commode-desserte se rattache la *console-servante*

(fig. 45) qui n'est pas ouverte seulement sur les côtés, mais aussi de face, et qui forme en somme une étagère basse. Dans sa ceinture s'ouvre un tiroir peu profond.

De la commode, enfin, est issu ce dernier meuble, une des plus élégantes inventions de l'époque Louis XVI;



Fig. 45. — Console-servante, estampillée C.-C. Saunier.
Haut. : 0 m. 90. Larg. : 0 m. 86.

la *console* (Pl. III), qui n'est qu'une console-servante privée de son panneau de fond, et amputée d'une tablette. Mais la hauteur de la ceinture et le beau mouvement des pieds qui montent de fond sont particuliers à ce meuble.

On faisait aussi des consoles en bois sculpté portées par deux pieds droits ou galbés réunis par un entre-jambes orné d'un vase.



Console à pieds droits, estampillée C.-C. Saunier.
Paris. Musée des Arts décoratifs.
Haut. : 0 m. 88. Larg. : 0 m. 90. Prof. : 0 m. 40.

Le bonheur-du-jour. — C'est à l'époque du passage des formules Louis XV aux formules Louis XVI, c'est-à-dire au milieu du XVIII^e siècle, qu'apparaît ce meuble ; mais il ne reçut un nom que sous Louis XVI. Le bonheur-du-jour consiste en une table sur laquelle s'élève, en retraits, une



Fig. 46. — Bonheur-du-jour, estampillé Roger Vandercruse-La Croix.
Epoque de transition. — Haut. : 1 m. 13. Larg. : 0 m. 59.

sorte de petite armoire à deux portes encadrant une niche médiane (fig. 46), laquelle est parfois munie d'une fermeture à coulisse. Il n'est pas rare que cette petite armoire soit garnie de vitres ou de 'glaces ou d'une clôture en « manière de bibliothèque », c'est-à-dire avec des reliures de livres simulées. Outre la forme en pupitre, le bonheur-du-jour affectait, non moins fréquemment, celle d'un petit bureau à cylindre (Pl. IV). Ce meuble est terminé par une tablette de marbre encadrée d'une galerie.



Bonheur-du-jour en forme de bureau à cylindre, décoré de médaillons en porcelaine à sujets blancs sur fond bleu, pieds fuselés et cannelés.

Entre-jambes figurant le monogramme de Marie-Antoinette.

Collection particulière.

Bureau à cylindre. — Le XVIII^e siècle, qui avait le goût des meubles à secrets, a multiplié les bureaux à cylindre. Le cylindre même est le panneau plein en arc de cercle (Pl. IV), ou le volet fait de lamelles articulées qui, couissant dans des rainures ménagées à cet effet, rentre à l'intérieur du meuble quand on en découvre le plateau

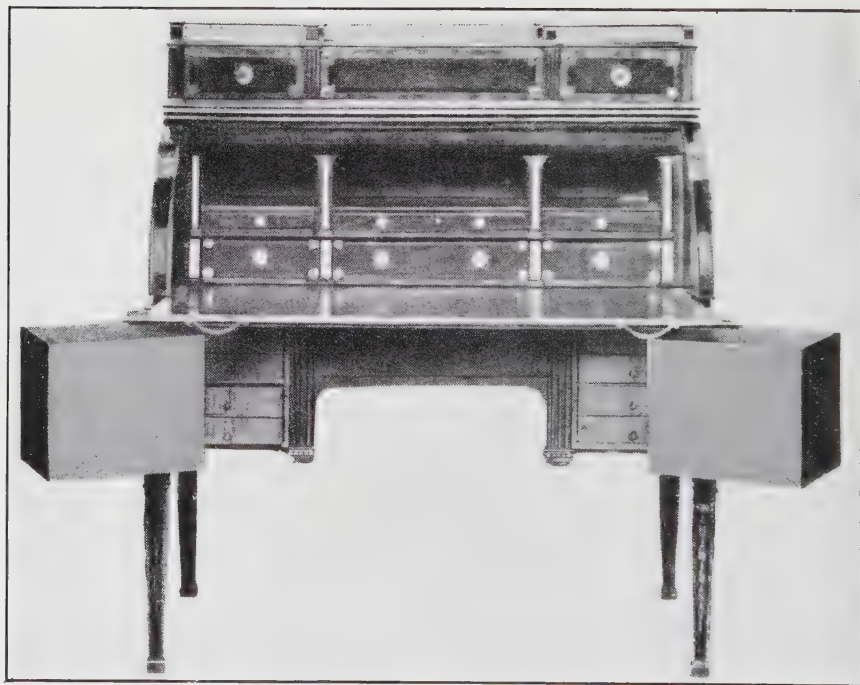


Fig. 47. — Bureau à cylindre par Roentgen. Vue intérieure.

(fig. 47). Ce plateau lui-même n'est pas toujours fixe ; parfois il se tire en avant. Sous la voûte dessinée par le cylindre s'étagent des tiroirs et des niches (fig. 47) ; sous le plateau, des casiers mobiles démasquent, en pivotant, des tiroirs cachés. Les grands bureaux à cylindre sont portés par huit pieds, groupés par quatre ; ceux qui sont de dimensions moindres n'ont que quatre pieds avec une sorte d'amorce des autres pieds (fig. 47). Un des bureaux à cylindre les plus fameux est celui que les États de Bourgogne offrirent à Louis XVI, et qui est à Versailles.

Le chiffonnier. — Ce meuble, si répandu au XVIII^e siècle, dérive de la commode. Il en est la transposition en hauteur. Ouvrant généralement à cinq tiroirs, il mesure le plus souvent 1 m. 50 de hauteur et 0 m. 50 de largeur. Les plus anciens exemples qu'on en connaisse remontent au



Fig. 48. — Chiffonnier en acajou. Paris. Musée des Arts décoratifs.

Fig. 49. — Chiffonnier en marqueterie par Riesener. Paris. Musée des Arts décoratifs.

milieu du XVIII^e siècle. Le musée des Arts décoratifs à Paris en conserve deux : le magnifique chiffonnier de Riesener (fig. 49), et un intéressant chiffonnier d'acajou, à six tiroirs et deux demi-tiroirs, masqués par deux volets articulés (fig. 48), et qui date de la fin du XVIII^e siècle. Souvent les angles sont occupés par une colonnette; dans le chiffonnier de Riesener (fig. 49) les angles sont en pans coupés et décorés d'une console.

Le secrétaire à abattant. — L'époque Louis XV connaissait déjà ce meuble qui doit son nom au panneau fermant son corps supérieur (fig. 50 et 51); ce panneau s'abat pour former tablette, en découvrant les tiroirs et casiers aménagés à l'intérieur. En général, l'abattant est muni de pivots latéraux et de ferrures en quart de cercle qui suivent son mouvement quand on le manœuvre. Le

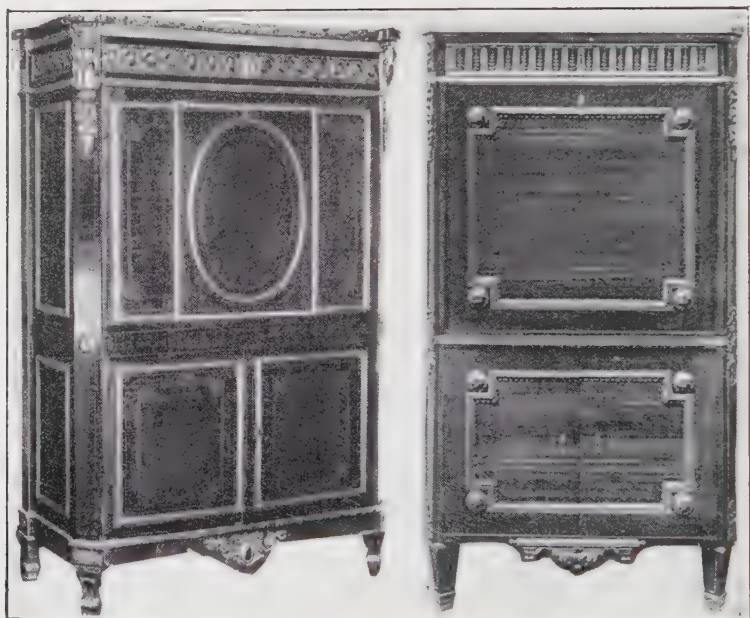


Fig. 50. — Secrétaire à abattant à l'estampille de C.-C. Saunier.

Fig. 51. — Secrétaire à abattant à l'estampille de Gilbert.

corps inférieur du meuble s'ouvre à deux vantaux. Les pieds sont généralement « en toupie » ou « en gaine » (fig. 51).

Le secrétaire-commode. — Au-dessus d'une série de tiroirs superposés constituant une véritable commode, se plaçait une tablette tirante de largeur égale à celle du meuble. Le corps supérieur du secrétaire-commode était aménagé en casiers que dissimulait un double rideau à lamelles articulées. Parfois ce meuble affecte la forme d'une commode à deux tiroirs surmontée d'un pupitre.

Les tables. — D'une manière générale, les tables du temps de Louis XVI reposent sur des pieds rectilignes effilés, souvent cannelés (fig. 52 et 53). Un certain nombre d'entre elles offrent cette particularité constructive, que leurs pieds se prolongent en montants jusque dans la ceinture (fig. 53), le plateau lui-même dessinant un décrochement semi-circulaire, à ses angles. Ajoutons que ce décrochement particulier au style Louis XVI se

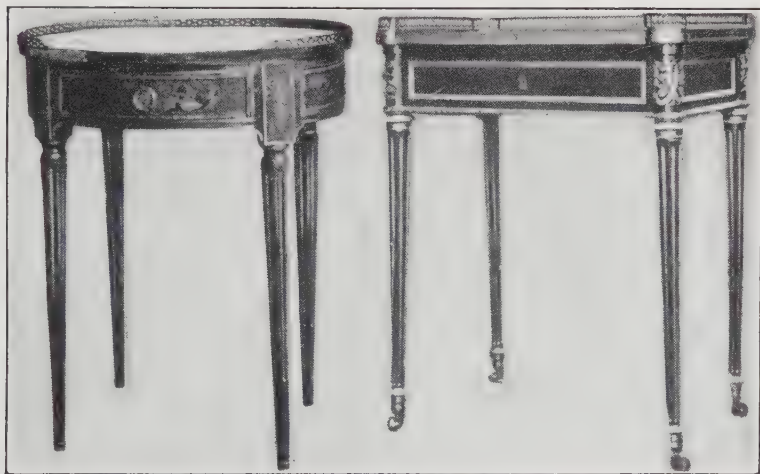


Fig. 52. — Table-guéridon, estampillée Dubois. Haut. : 0 m. 75. Larg. : 0 m. 63.

Fig. 53. — Tableau-bureau de dame (Petit Trianon).

rencontre aussi dans d'autres meubles. Les modèles de tables sont peu nombreux. 'La table à rallonges, fort en usage au xvi^e siècle (1), reparait, sous le nom de *table à l'anglaise*, après une éclipse totale pendant le xvii^e siècle et jusque vers 1770. Les tables ellipsoïdales sont nombreuses : elles présentent généralement un tiroir de face et deux petits tiroirs latéraux ouvrant à charnières. La *table-bouillotte*, qui tire son nom du jeu pour lequel elle fut imaginée, offre, dans sa ceinture circulaire, deux petits tiroirs et des tablettes tirantes. Dans les tables légères persiste parfois l'entre-jambes « en rognon » des tables Louis XV.

(1) Voir Guillaume Janneau, *Les Meubles*, tome I.

La table à ouvrage-liseuse. — Comportant deux plateaux circulaires étagés et montés sur le même pied (fig. 54), terminée par un double bras de lumière mobile, cette petite table servait à la fois de table à ouvrage, de table à déjeuner et de *table-liseuse*.



Fig. 54. — Table à ouvrage-liseuse, par Martin Carlin. Haut. : 0 m. 90.

Fig. 55. — Table « à la Tronchin ». Larg. : 0 m. 86.

La table « à la Tronchin ». — Cette table, qui porte le nom du médecin fameux, permet de lire et d'écrire assis ou debout. Par un système de crémaillères pénétrant dans les pieds, on haussait au niveau convenable un plateau amovible muni d'un pupitre, lui-même susceptible d'inclinaisons variées (fig. 55). Inventée par Louis Dufour en 1777, cette table obtint un grand succès et il nous en est parvenu un grand nombre. Les modèles simples ne comportent pas de manivelle, et pour élever le plateau supérieur, il suffisait de le tirer dans le sens de la hauteur.

CHAPITRE X

LES PRINCIPAUX ÉBÉNISTES
DE L'ÉPOQUE LOUIS XVI

Beneman, Guillaume, obtint la maîtrise en 1785. Il appartient donc à la fin du règne de Louis XVI. Fournisseur attitré de la reine, il est l'auteur d'une œuvre importante et le créateur d'une formule dont la composition est très monumentale, parfois même un peu lourde, mais dont le détail et l'exécution sont d'un maître. On admire, au Louvre, ses deux commodes-dessertes, au chiffre de Marie-Antoinette, pièces d'une richesse touchant à la surabondance en bronzes dorés et en médaillons de porcelaine. Le chef-d'œuvre qui manifeste le mieux ses qualités et son goût est la célèbre commode « aux faisceaux de licteurs » conservée à Fontainebleau. Sa composition, analogue à celle des meubles du Louvre, comporte un grand cintre surbaissé enveloppant la façade; le choix, le style, la répartition même des éléments décoratifs qui l'ornent rappellent la majesté du xvii^e siècle. *Bury*, Ferdinand (1740-1795), n'obtint la maîtrise qu'en 1774; il fut réputé pour ses meubles de fantaisie, mais il fit aussi quelques belles commodes, notamment celle qui porte avec son estampille celle de Riesener, et que le legs Camondo a fait entrer au Louvre. *Carlin*, Martin, admis à la maîtrise en 1768, est mort en 1785. Son art, ingénieux, inventif, est parfois marqué de quelque préciosité. Aux angles de ses meubles, il place une sorte de long balustre à tournage compliqué. Il demande des effets de couleur aux guirlandes de bronze doré qu'il jette sur des fonds de laque noirs: tel est l'ensemble, conservé au Louvre, qui comprend une commode et deux encoignures. Il employa

aussi les plaques de porcelaine dans le décor de ses meubles, témoin le pupitre de Marie-Antoinette conservé au Victoria and Albert Museum de Londres. *Cramer*, Mathieu-Guillaume, à qui la maîtrise fut conférée en 1772, a créé de charmantes petites tables, mais aussi le bureau à cylindre du roi de Sardaigne (fig. 56), pièce que l'on s'accorde à considérer comme un des chefs-d'œuvre de l'ébénisterie française au XVIII^e siècle. Ce meuble atteste en effet une entente de la composition, un sens de l'architecture, un sentiment de la grâce noble qu'il est rare de trouver à ce point de perfection. *Denizot*, Pierre (1715-1782), est connu par ses élégantes petites commodes, telles que celles du musée Victoria and Albert. *Dubois*, René (1735-1799), est l'inventeur du bonheur-du-jour en forme de pupitre surmonté d'une vitrine. La collection Wallace conserve de cet artiste un remarquable bureau plat et une belle commode. *Gilbert*, André-Louis (1749-1809), a laissé des meubles à l'élégance sobre et fine (fig. 51). *Grevenitch*, maître en 1768, fournisseur du Garde-Meuble, a signé quelques belles commodes; il aimait la forme dite circulaire (fig. 43). *Guignard*, Pierre-François (1740-1794), excellait à pratiquer les marqueteries ombrées; il utilisait avec autant d'habileté les laques, témoin la belle commode que possède de lui le Ministère des Finances. *Leleu*, Jean-François (1729-1807), a laissé une œuvre nombreuse et de haute qualité. Son goût pur et châtié se manifeste avec une rare autorité dans ses compositions claires, aux grandes surfaces nues nettement limitées (fig. 56), et dans son style décoratif préoccupé de l'antique. Au Louvre, au Petit-Trianon, l'on voit plusieurs de ses meubles; dans la collection Wallace, une admirable commode en acajou ainsi qu'un beau secrétaire. *Levasseur*, Etienne (1721-1798), fit un curieux retour aux formules passées en imitant les marqueteries d'écaille et de cuivre à laquelle, sous Louis XIV, André-Charles Boulle attacha son nom. Un grand nombre des petites armoires de cabinet et une bibliothèque basse du Louvre sont des Bouilles d'Etienne Levasseur, qui ne se borna pas à restaurer mais dut refaire

les originaux. Au Louvre, on trouve aussi, de ce maître, un beau bureau à gradins en acajou moiré et une grande commode. *Montigny*, Philippe-Claude (1734-1800), qui obtint la maîtrise en 1766, est un autre imitateur de Boulle : son médaillier de la galerie d'Apollon l'atteste.

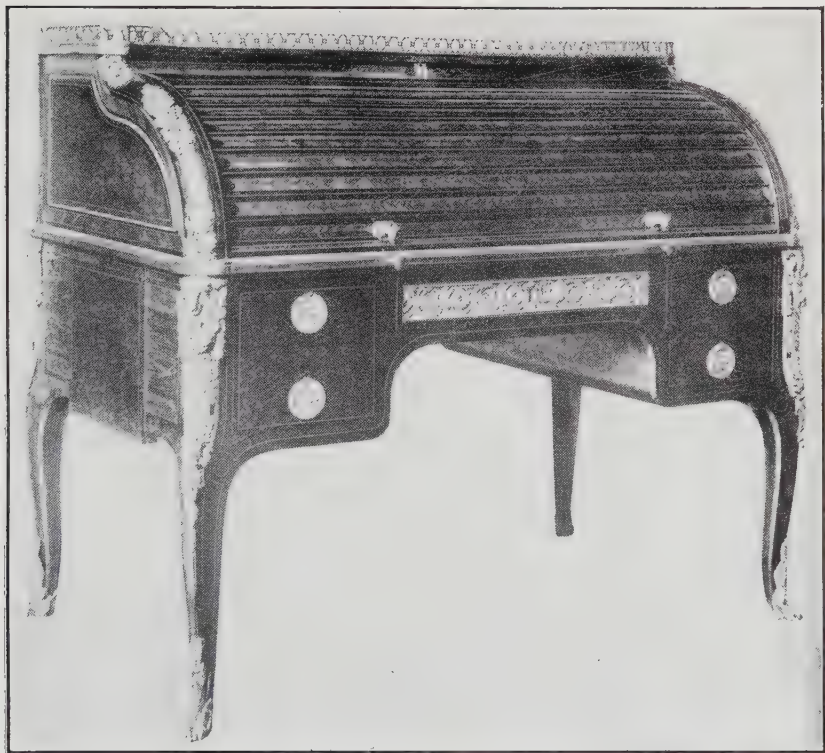


Fig. 56. — Bureau à cylindre, signé Cramer.

Ohn: berg, Martin, conquît la maîtrise en 1773. Il semble avoir été l'un des plus actifs et des plus laborieux parmi ses confrères, à en juger par le nombre élevé des meubles signés de lui qu'on trouve dans les collections. Le musée de Chaalis possède un petit bureau de dame à son estampe. *Pioniez*, Pierre, s'inscrit parmi les maîtres en 1765. Il appartient à l'époque de transition où les formes chantournées cèdent aux formes droites. Ses petits meubles

reposent sur des pieds cambrés dont le départ est une grosse volute. Le musée Victoria and Albert possède un secrétaire signé de lui. *Riesener*, Jean-Henri (1734-1806), est justement considéré comme l'un des maîtres, si ce n'est comme le plus grand des ébénistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ses meubles se recommandent par les qualités les plus précieuses et les plus éminentes : outre un dessin très sûr, et une composition toujours heureuse, ils présentent, dans des dimensions discrètes, une exceptionnelle majesté. Le maître en demandait les bronzes, comme on sait, au ciseleur Gouthière. Riesener ne s'est pas enfermé toute sa vie dans une formule unique : à l'origine, il composa avec une recherche de puissance : c'est l'époque des commodes aux pieds arqués (fig. 57), dont la partie médiane s'évase par le bas. Puis son art se fait plus léger ; son petit bureau à cylindre conservé au Louvre, l'un de ses chefs-d'œuvre, décoré de délicats bas-reliefs en bronze doré, caractérise cette époque du talent de Riesener. *Roentgen*, David (1743-1807), travaillait à Neuwied, en Allemagne, et vendait à Paris. Ses meubles sont généralement lourds, ses bronzes d'une facture très sèche ; en revanche, ses marqueteries sont incomparables. Il inventa de nouveaux procédés pour nuancer, durcir et polir le bois ; il faisait d'ailleurs plutôt une mosaïque de petits cubes de bois qu'une marqueterie. Ses œuvres enrichissent les musées de Berlin et de Vienne. Roentgen est toutefois représenté au Louvre par un très riche bureau à cylindre, et à Versailles par le grand bureau offert à Louis XVI par les États de Bourgogne. Le maître n'a que rarement signé ses œuvres, des marques R ou 4/R. *Roussel*, Pierre (1723-1782), avec qui ses fils collaboraient, appartient à la période de Louis XV autant qu'à celle de Louis XVI. Il était fournisseur de la Cour. *Saunier*, Claude-Charles (1735-1807), a mis son estampille sur un certain nombre de consoles-servantes, dont on loue avec sujet la discrète élégance (fig. 45). Le Palais de Fontainebleau conserve une belle commode, et la collection Wallace, à Londres, un magnifique secrétaire à abattant, qui portent sa signature. *Schlichtig*, Jean-Georges, obtint la maîtrise en

1765 et mourut en 1782. Il exécuta d'intéressantes marqueteries de bois et d'ivoire, d'effet très clair, avec des perspectives d'architecture et de personnages : témoin la belle commode de la collection Camondo et celle du Musée Carnavalet. *Schey*, Fidelis, maître en 1777, fut l'un des plus habiles techniciens du petit meuble de fantaisie ; un secrétaire signé de lui se trouve au musée de Chaalis. *Topino*,

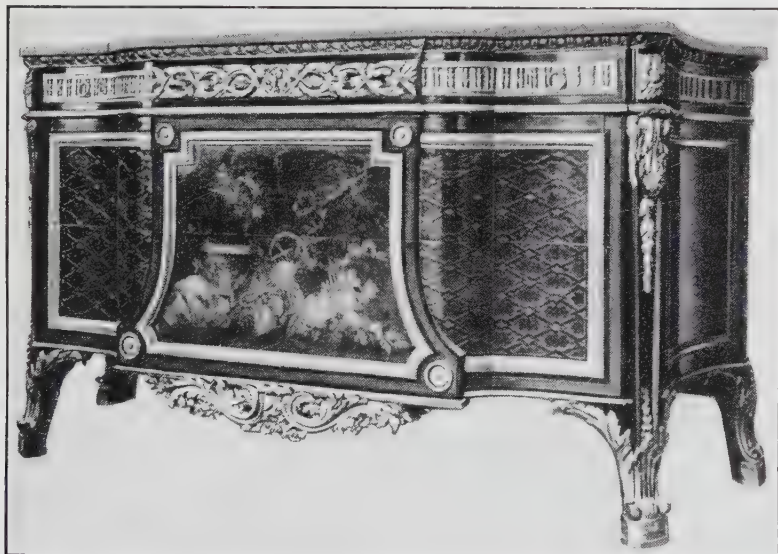


Fig. 57. — Commode, estampillée Riesener.
Palais de Fontainebleau.

Charles, reçut la maîtrise en 1773. Il a laissé un grand nombre de petites tables et de petits meubles exécutés avec soin et composés avec goût. *Wolff*, Christophe (1720-1795), suivit avec docilité l'évolution du style et, auteur du bonheur-du-jour aux formes contournées du Louvre, exécutera, plus tard, la commode aux formes rectilignes du musée des Arts décoratifs.

Mentionnons enfin quelques maîtres de moindre importance : *J. Bircklé*, *J. Canabas*, *V.-J.-C. Chavigneau*, *J.-b. Fromageau*, *P.-A. Galligné*, *N. Lannuier*, *J.-A. Leclère*, *L. Moreau*, *J. Pafra*t, *G.-T. Sar*, *J.-B. Tuart*.

CHAPITRE XI

LES PENDULES

La variété des pendules, à l'époque Louis XVI, est infiniment plus grande qu'elle n'était sous Louis XV. L'architecture même en est entièrement nouvelle et la prépondérance du décor sur le mécanisme autorise une fantaisie jusqu'alors inconnue. La représentation humaine, rare sous Louis XV, devient générale sous Louis XVI : ce ne sont que scènes « sensibles », dans le goût de Greuze et de Diderot, telles que l'*Oiseau envolé* (fig. 61) du Musée du Louvre. A partir de 1750, les sujets de bronze doré mat reposent sur des socles de marbre.

Toutefois, cette variété se ramène à quelques types : l'un des plus répandus est le modèle en forme de *portique* (fig. 59), avec ses deux pilastres cannelés, ses figures allégoriques, ses attributs à l'antique, ses lions, ses aigles emblématiques. Ce modèle, comme la généralité des pendules de cette époque, comporte un soubassement en marbre blanc, à forte saillie, dont la plinthe est décorée d'une frise ou d'un bas-relief.

On a fait un certain nombre de pendules à *cadran horizontal* (on disait aussi : à *cadran tournant*). On en admire, au Louvre, un exemple charmant et célèbre : la pendule qui provient du mobilier de Mme du Barry (fig. 58). Les pendules à cadran horizontal ont souvent la forme d'un clocher de plan circulaire, ou celle d'un vase à piédouche autour duquel s'enroule un serpent dont la tête sert d'aiguille indicatrice.

Les *cartels* commandent de charmantes compositions. Au sommet s'érige généralement un vase (fig. 60) d'où retombent rubans et guirlandes. Les *régulateurs* ont toujours leur place dans l'appartement. On connaît celui de Martin Carlin, conservé au Louvre ; il n'est pas seulement célèbre pour l'élégance de ses lignes, mais aussi pour l'admirable finesse de ses bronzes.



Fig. 58 (en haut). — Pendule à cadran horizontal faisant partie du mobilier de Mme du Barry. Musée du Louvre.

Fig. 59 (en haut). — Pendule en forme de portique. Paris. Musée des Arts décoratifs.

Fig. 60 (en bas). — Cartel, signé : Du Tertre. Paris. Musée des Arts décoratifs.

Fig. 61 (en bas). — Pendule à sujet (L'oiseau envolé). Paris. Musée du Louvre.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CHAPITRE PREMIER. — Le style Régence.	5 à 8
CHAPITRE II. — Le style Louis XV.	9 à 17
CHAPITRE III. — Les petits meubles du style Louis XV.	18 à 29
CHAPITRE IV. — Les meubles en bois massif et l'art régional au XVIII ^e siècle.	30 à 33
CHAPITRE V. — Les meubles Louis XV au pays de Liège.	34 à 36
CHAPITRE VI. — Les principaux ébénistes de l'époque Louis XV.	37 à 39
CHAPITRE VII. — Cartels, Pendules et Régula- teurs de l'époque Louis XV.	40 à 41
CHAPITRE VIII. — Le style Louis XVI	42 à 44
CHAPITRE IX. — Les principaux meubles Louis XVI.	45 à 56
CHAPITRE X. — Les principaux ébénistes de l'époque Louis XVI	57 à 61
CHAPITRE XI. — Les pendules.	62 à 63

C'est à dessein qu'on a réservé pour le tome III des « MEUBLES » l'étude des œuvres des maîtres de la fin du XVIII^e siècle tels que *Weisweiler*, *Avril* et *Jacob*, ainsi que l'étude des marques et estampilles des maîtres-ébénistes.

On trouvera également dans ce tome l'étude des styles Directoire et Empire ainsi que du style anglais de la fin du XVIII^e siècle.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES MEUBLES

III

LES ARTS DÉCORATIFS

CETTE nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art forme la suite et le complément de la collection :

" LA GRAMMAIRE DES STYLES "

On y trouve la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus

La Menuiserie d'Art, par Etienne AUSSEUR, menuisier d'art.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond SUBES, ferronnier d'art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis GUIMBAUD.

Le Vitrail, par Félix GAUDIN, peintre-verrier.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume JANNEAU, Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Les Meubles (3 vol.), par Guillaume JANNEAU, Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Paraîtront successivement :

Les Jardins, 1 vol.

Le Costume.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES MEUBLES

III

DU STYLE LOUIS XVI AU STYLE EMPIRE

PAR

GUILLAUME JANNEAU

ADMINISTRATEUR DU MOBILIER NATIONAL

PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Ouvrage orné de 134 illustrations



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

.

LES MEUBLES

III

CHAPITRE PREMIER

LA FIN DU STYLE LOUIS XVI

Les origines. — Le style Louis XVI, on le sait, traduit et manifeste la réaction générale du goût contre l'agitation des formes dites rocaille. D'autre part, une direction précise fut donnée à ces aspirations de sagesse, par l'influence de l'antiquité, depuis peu remise en honneur. La découverte des vestiges d'Herculanum et de Pompéi en 1754, la fondation, l'année suivante, de l'Académie d'Herculanum qui ne se borne pas à surveiller les fouilles mais entreprend la publication de neuf volumes gravés, alimentent et stimulent l'unanime et vif sentiment d'intérêt qu'éprouvent les artistes pour l'antiquité. Bientôt Nicolas Cochin publiera ses mordantes critiques du style rocaille. Maître à dessiner de Madame de Pompadour, il accompagnera le jeune marquis de Vandières, futur surintendant des Bâtiments et frère de la favorite, dans son voyage d'Italie. Le classicisme s'élabore.

En 1763, la *Correspondance* de Grimm en constate le règne absolu. Les ornemanistes cessent d'y résister dès 1770, et le règne de Louis XVI en conduira l'évolution de plus en plus marquée vers les formules antiques. D'ailleurs le style « à la grecque », ainsi l'appelait-on, est proprement pompéien, comme en témoigne la décoration du boudoir de la Reine, à Fontainebleau.

Éléments caractéristiques. — Les meubles de la seconde moitié du XVIII^e siècle ne présentent pas, au point de vue de la structure, de différences essentielles avec ceux de l'époque de Louis XV. Ils observent les mêmes principes, et comportent comme eux un bâti de bois commun recouvert d'un épiderme de bois précieux. Ce placage sera généralement, et surtout à partir de 1780, fait d'amples surfaces nues d'acajou : la marqueterie de bois de rapport, à jeux de fond, se démode peu à peu.

En ce qui concerne la décoration, deux partis s'offrent au choix des artistes. L'un consiste dans l'utilisation d'éléments de toute nature, comme il est fait dans le grand coffre à bijoux de Marie-Antoinette (fig. 6) ; l'autre dans l'extrême sobriété de l'ornementation : témoin l'armoire d'Étienne Avril au Palais de Fontainebleau (fig. 4).

Un élément nouveau intervient dans le décor, à la fin du règne de Louis XVI, c'est la *plaque striée*, lame de bronze doré couverte de stries parallèles et placée tantôt sur les faces des pieds des meubles (fig. 1 et 2), tantôt sur les ceintures, tantôt en encadrement.

Il est d'autres éléments qu'on a coutume de considérer comme caractéristiques des formules adoptées sous l'Empire, mais qui, en fait, apparaissent dans l'art français dès la fin du règne de Louis XVI : de ces éléments, le plus connu, le plus fréquemment employé est la *cariatide à buste de femme* émergeant d'une longue gaine que supportent des pieds nus (fig. 2). Il y a là, de toute évidence, une interprétation de certaines statues égyptiennes. Le style impérial en tirera profit, en accentuant le caractère géométrique et rigide du motif.

Le *sphinx*, au contraire, ne vient nullement d'Égypte, mais tout droit des vases grecs. En effet, le sphinx égyptien est masculin, et n'a pas d'ailes, tandis que le grec est féminin par le buste, et possède les ailes de l'aigle : c'est ce dernier que, depuis Louis XIV, a copié l'art français (Pl. II).

C'est encore à l'art grec, et notamment aux célèbres cariatides de l'Erechthéion, à Athènes (1) que sont

(1) *L'Art grec* (1^{er} volume de « La Grammaire des Styles »).



Fig. 1. — Pied avec plaque striée. Bureau plat, par Beneman. — Musée du Louvre.



Fig. 2. — Cariatide en gaine à plaques striées et supportant une corbeille élançée, Commode, par Beneman. — Musée du Louvre.

empruntées ces *figures de femme drapées soutenant sur la tête une haute corbeille verticale* (fig. 2 et Pl. 1) qui fournissent un des motifs les plus caractéristiques de l'art de la fin du XVIII^e siècle.

On le remarque dans un grand nombre de meubles de la fin du règne de Louis XVI ; ces cariatides en cantonnent généralement les pans coupés, comme on le voit sur le bonheur-du-jour de Molitor (Pl. I), et le bureau de dame de Weisweiler, tous deux conservés au Louvre. Même quand sa cariatide est de style égyptien, la corbeille affecte, à cette époque, la forme élancée : témoin la commode de Beneman, reproduite ici (fig. 2).

Dans ce style où se combinent plusieurs doctrines, où les formules traditionnelles, encore appliquées par les praticiens fameux, s'associent avec les systèmes décoratifs nouveaux, défendus par les modernistes, il n'est pas anormal de constater de singulières rencontres d'*éléments opposés* ; le bonheur-du-jour de Molitor, qu'on admire au Louvre, en offre un saisissant exemple (Pl. I). La gracieuse guirlande de l'époque de Louis XVI en orne encore le fronton, tandis que la moitié inférieure appartient déjà complètement au style qui va triompher sous peu. Sa *frise de palmettes* alternant avec des cornes d'abondance et la palmette des chapiteaux de ses piliers quadrangulaires relèvent d'une convention nouvelle, comme le traitement sec et formaliste de la flore, dont tout réalisme est désormais proscrit.

L'exécution des *fleurons* qui décorent les pieds du grand bureau de Beneman au Louvre annonçait, dès la fin du règne de Louis XVI, cette évolution du style décoratif (fig. 1).

L'idée d'associer au décor des meubles des *plaques de porcelaine peinte* remonte au milieu du XVIII^e siècle ; elles s'alliaient assez mal avec les tons du bois. Ce fut le mérite des ébénistes de la fin du XVIII^e siècle de modifier cette technique de la façon la plus heureuse. Ils substituèrent au décor plat des plaques de porcelaine peintes un *décor en relief* composé de figures allégoriques comme dans l'armoire d'Avril à Fontainebleau



Photo Giraudon.

Bonheur-du-jour fin Louis XVI, par Molitor. — Musée du Louvre.
 Ébène et laque de Chine. H^r: 1 m. 36. — L^r: 0 m. 85. — P^r: 0 m. 48.
 Anciennement au château de Saint-Cloud.

(fig. 4). Ces reliefs qui animaient les surfaces se détachaient parfois en blanc sur un fond bleu en imitation des œuvres du céramiste anglais Wedgwood (1730-1795) dont la vogue était grande à cette époque.



Fig. 3. — Table en bronze vert et granit. — Ancienne collection G. Doucet.

Autre innovation de cette époque : l'adoption des *meubles métalliques*. On utilise le bronze vert (fig. 3), le bronze doré, le fer forgé, voire l'acier. L'on construit en métal d'élégants petits meubles, à trois ou quatre pieds, qui servent de guéridon, de tricoteuse, de table à ouvrage, voire de table à déjeuner pour le lunch « à l'anglaise ».

Principaux ébénistes de la fin du temps de Louis XVI. — *Avril*, Étienne (1748-1791), fut reçu maître en 1774. Les meubles qu'il a signés sont d'une sobriété parfois un peu géométrique, mais toujours distinguée,

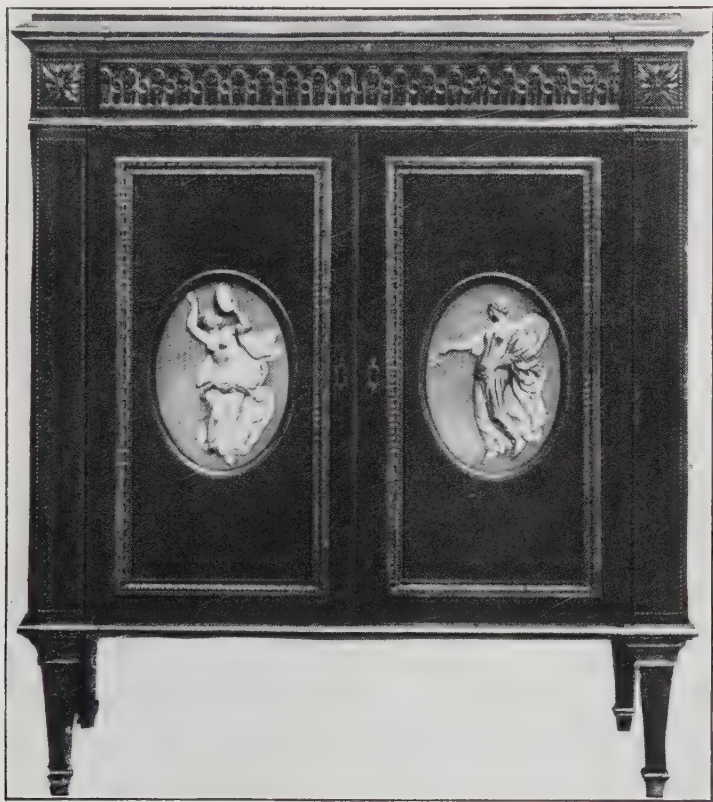


Fig. 4. — Armoire en acajou à médaillons en biscuit de Sèvres.
Estampille d'E. Avril. — Palais de Fontainebleau.

et souvent charmante, comme en témoigne la gracieuse armoire d'acajou que possède le palais de Fontainebleau (fig. 4).

Beneman, Guillaume, était déjà le principal fournisseur de la Couronne quand il fut reçu maître, en 1785. Les collections nationales conservent heureusement le principal de son œuvre. Celle-ci présente plusieurs points

de ressemblance avec celle des ébénistes *Schneider* et *Schwerdfeger*, originaires, comme lui, d'Allemagne. Même aspect monumental, même surabondance décorative. Les trois maîtres emploient avec prédilection les médaillons



Fig. 5. — Guéridon à l'estampille de Schneider.
Petit Trianon, à Versailles.

de porcelaine (fig. 5 et 6) et les ornements en bronze doré d'une exécution très fine. De Beneman le palais de Fontainebleau conserve deux meubles : une commode et un secrétaire qui, bien que datant du Consulat, affectent encore le caractère des meubles de la fin du règne de Louis XVI.

Schneider, Gaspard, admis à la maîtrise en 1785, est

l'auteur du guéridon à quatre pieds obliques reliés par un croisillon supportant une cassolette (fig. 5) qui, décoré de biscuits de Sèvres et de peintures sous verre, présente les mêmes caractères que l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette conservée à Versailles. Celle-ci (fig. 6) est l'œuvre de Jean-Ferdinand *Schwerdfeger*, qui reçut



Fig. 6. — Partie supérieure de l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette. — Palais de Versailles.

le brevet de maître en 1786 et réalisa là d'une manière brillante une composition contestable, d'une richesse excessive, où trop de matériaux différents se font tort l'un à l'autre ; médaillons de porcelaine, peintures sous verre, bronzes, incrustations. On remarque, sous sa corniche, une frise de palmettes dont la sécheresse, déjà dans le caractère du style Empire, contraste singulièrement avec l'exubérance des rinceaux de la ceinture. Le Louvre conserve de cet ébéniste une table à ouvrage dont les bronzes dorés imitent un travail de vannerie.

Un nom domine l'histoire du meuble français dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est celui de *Georges Jacob* (1739-1796), chef de la dynastie d'ébénistes qui se perpétuera jusqu'en 1830. Primitivement spécialisé dans l'exécution des sièges et des lits (1), le maître, vers la fin du règne de Louis XVI, développe son entreprise et commence à construire des meubles.

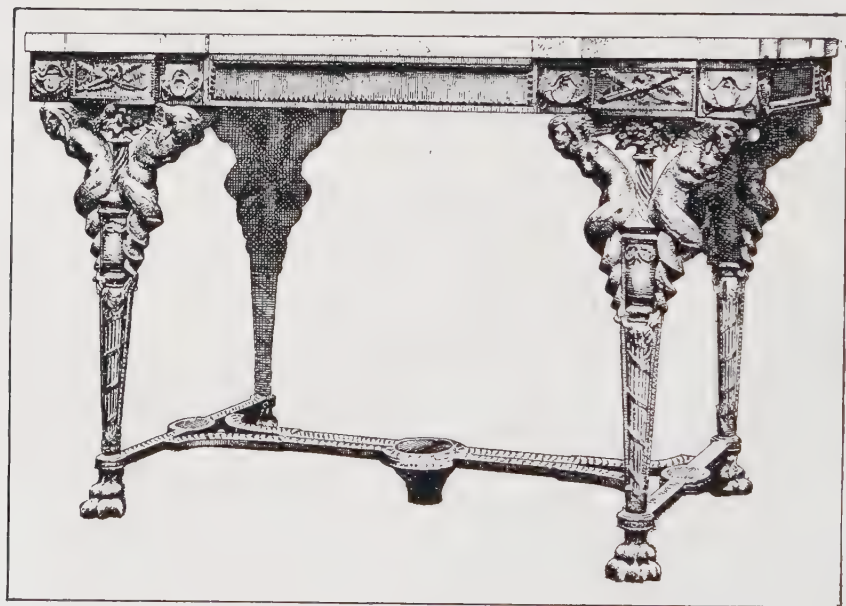


Fig. 7. — Table-Console en bois sculpté et doré. H^r : 0 m. 90. — L^r : 1 m. 40.
Estampille de Georges Jacob. — Musée du Louvre.

Il s'inspire du style pompéien qu'adoptait la mode, et exécute, d'une manière impeccable, des œuvres où se combinent avec ingéniosité comme le font dans la table conservée au Louvre (fig. 7), les sirènes, les cartouches, les pieds à griffes de l'art gréco-romain. Jacob fit pour la Reine un mobilier complet qui prit place au château de Saint-Cloud. Les Musées du Louvre et des Arts décoratifs

(1) Voir : G. Janneau, *Les Sièges*, tome II.



Écran provenant du mobilier de Marie-Antoinette au château de Saint-Cloud,
par G. Jacob. — Paris, Musée des Arts décoratifs.
(Sphinx empruntés à l'art grec. Aigle d'Autriche.)

(Pl. II) en ont recueilli quelques pièces dont la dorure est particulièrement belle.

Weisweiler, Adam, reçut la maîtrise en 1778; son style est délicat, fin, gracieux. Il a composé un modèle de support à cariatide d'une légèreté charmante, aérienne,



Fig. 8. — Bureau de Marie-Antoinette, par Weisweiler. Ébène et laque du japon. Bronzes ciselés par Gouthière. Musée du Louvre. H^r: 0 m. 80. — L^r: 0 m. 45.

inspirée des fresques de Pompéi (fig. 8). Il a fait un grand emploi des décors en plaques de porcelaine et des supports métalliques. Son chef-d'œuvre est sans doute le petit bureau conservé au Louvre (fig. 8), dont les bronzes dorés sont d'une ciselure admirable, qui présente plus d'un point de ressemblance avec le secrétaire à porcelaines peintes conservé dans la collection Wallace à Londres.

CHAPITRE II

LE STYLE DIRECTOIRE

Caractères généraux. — Dans le langage elliptique de l'histoire de l'art, on est convenu de désigner sous le nom de « Directoire », non seulement la brève période qui commence en 1795 pour finir en 1799, mais aussi l'époque révolutionnaire, de 1792 à 1795 ; l'ère du Consulat, au contraire, appartient déjà, par son égyptomanie, à l'époque impériale qui devance donc les événements politiques et commence, non plus, selon l'histoire, en 1804, mais en 1799. Le style Directoire est la formule de transition entre le style « à la grecque » du temps de Louis XVI et le style antique de l'Empire. En fait, c'est le grand cabinet de Marie-Antoinette à Versailles qui constitue, dès 1783, la première manifestation de l'esthétique en formation.

La Révolution n'avait nullement, quoi qu'on en ait dit, bouleversé les formules du mobilier français. Aux formes adoptées à la fin du règne de Louis XVI et qu'elle a reçues toutes faites, elle appliqua certains décors emblématiques, des *attributs républicains*, *piques en faisceaux* et *bonnets phrygiens* ; mais il n'y a pas là matière à renouveler un style. Le bas d'armoire d'Étienne Avril, daté de la fin du temps de Louis XVI et reproduit fig. 4 n'est pas différent, dans ses dispositions principales et même dans son style, du meuble de l'époque du Directoire qu'on peut lui comparer ici (fig. 9). *Même décor sobre et léger sur la même architecture un peu rigide.*

L'événement vraiment capital qui se produit pendant cette période, c'est l'abolition des corporations professionnelles, fait plus grave encore que la dispersion de la clientèle ordinaire des métiers de luxe. Délivrés de tout contrôle et travaillant pour une société sans culture, nombre d'artisans fabriquèrent hâtivement et remplacèrent la belle technique par des expédients condamnables.

C'est l'avènement de la « Camelote ». Mais cette démoralisation n'est pas générale. Certains maîtres, et notamment les plus éminents, tiennent à honneur de maintenir la belle tradition du métier. Témoin, *Georges Jacob*, qui, créateur du style à la grecque sous Louis XVI, se renou-



Fig. 9. — Bureau de dame en marqueterie de bois de citronnier et bois de rose avec médaillons en bronze.

velle et crée le style Directoire. Témoin également le grand ciseleur *Gouthière* qui continue à prodiguer ses bronzes dorés sur les meubles ; il accentue encore dans ses œuvres le caractère gréco-romain qu'elles affectaient déjà sous Louis XVI.

Les formules particulières au style Directoire entraînent la recherche des rapports de tons inédits et d'ailleurs



D'après H. Lefuel : Georges Jacob (Éditions A. Morancé).

Secrétaire à abattant en acajou et citronnier.
Exécuté en 1795 par Georges Jacob pour Cambacérès.

H^r: 1 m. 50. — L^r: 0 m. 95.

(Ancienne Collection De Monicault.)

déliçats en mariant le citronnier à l'acajou (fig. 9 et Pl. III).

On adopte le motif décoratif que constitue le *losange*, situé, soit au milieu d'un panneau (Pl. III), soit sur le cube qui prolonge les montants (fig. 10). On maintient l'usage des cariatides engainées qui, généralement, sont coiffées



Fig. 10. — Console-desserte en acajou et citronnier.
Paris, Musée des Arts décoratifs.

à la mode du temps : à partir du Consulat seulement elles porteront les bonnets égyptiens.

Principaux ébénistes. — *Georges Jacob* (1739-1796) est considéré avec raison comme un des créateurs du style Directoire. On sait qu'il travailla pour le peintre David qui lui fournit des modèles copiés sur l'antique. De l'important mobilier qu'il fit pour Cambacérès, il nous est parvenu plusieurs pièces, notamment le très beau secrétaire à abattant que reproduit notre planche III. Il y a lieu de citer aussi l'ébéniste *Heckel*, qui exerça de 1797 à 1811, et l'ébéniste *Papst*, reçu maître en 1785, qui vécut jusqu'en 1825.

CHAPITRE III

LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE EN ANGLETERRE

A la fin du XVIII^e siècle, l'art du meuble, comme celui de la décoration, reste en Angleterre soumis à l'influence des frères *J. et R. Adam*, architectes, créateurs d'un style inspiré de l'art gréco-romain, mais d'une élégance un peu



Fig. 11. — Bureau plat, par Hepplewhite. — Musée Victoria and Albert, à Londres.
H^r : 0 m. 95. — L^r : 1 m. 85. — P^r : 0 m. 50.

grêle. A l'exemple des ornemanistes et des architectes français, les deux artistes ont publié, de 1773 à 1822, une suite de recueils de modèles de meubles d'ébénisterie qui furent accueillis avec faveur. Les meubles anglais composés d'après eux ne sont pas très différents de ceux qu'a réalisés l'art français sous le Directoire. Comme les nôtres, ils abandonnent l'ancienne parure de bronze doré pour lui substituer des incrustations de bois précieux :

le tulipier, le satiné, le citronnier, jouant sur un fond d'acajou. Les bureaux plats, les dessertes, les commodes, sur lesquels on possède une documentation nombreuse, offrent tous la même disposition ; deux corps latéraux, à deux ou même un tiroir, encadrant un guichet médian porté par un arc surbaissé dont les écoinçons présentent souvent une décoration faite d'un éventail ou d'un triangle de bois clair (fig. 11, 12 et 13).

Un élément original de ces meubles est leur piétement à six supports, les deux pieds médians antérieurs n'ayant pas, sur la face postérieure, leurs symétriques (fig. 11 à 13). Cette disposition des pieds s'explique par la destination de ces meubles qui étaient construits pour être adossés.

Les anneaux de tirage sont tantôt circulaires, comme les nôtres, tantôt ovales (fig. 13), forme agréable.

Les meubles anglais de la fin du XVIII^e siècle sont, en résumé, caractérisés par l'extrême légèreté de leur silhouette, accentuée par la sveltesse de leurs supports (fig. 12). Leur élégance un peu froide vient autant de leur minceur que de la sobriété d'une décoration réduite souvent aux anneaux de tirage.

Les principaux ébénistes de cette époque sont *Thomas Sheraton* (1751-1806), et *Hepplewhite*, mort en 1786. Quant à *Chippendale* (1730-1780), il fut surtout menuisier en sièges. Ses meubles sont inspirés à la fois du style Louis XV français et de l'art chinois. Il s'est spécialisé dans les bibliothèques vitrées. Ce n'est que tard dans sa carrière qu'il subit l'influence des frères Adam et qu'il s'assagit.

Les maîtres anglais ne signaient pas leurs œuvres, mais la tradition permet d'identifier la plupart des pièces importantes qu'ont recueillies les musées britanniques ; d'autre part, leurs propres recueils de dessins fournissent à cet égard des précisions indiscutables. Le style de *Hepplewhite* est élégant et coquet (fig. 11). Celui de *Sheraton* est plus grave et plus pur (fig. 13). Le maître imagina certaines formes inédites, témoin la servante à plan concave ; il fut des premiers à décorer ses meubles de médaillons de Wedgwood, voire de peintures allégoriques et de portraits.



Fig. 12. — Commode-desserte, par Sheraton.
L^r : 1 m. 85. — H^r : 0 m. 95.



Fig. 13. — Desserte, par Sheraton. — Collection Jones, à Londres.
L^r : 1 m. 75. — H^r : 0 m. 95. — P^r : 0 m. 75.

CHAPITRE IV

LE STYLE EMPIRE

Caractères généraux. — Les meubles de style Empire offrent, comme ceux de l'ère précédente, une architecture où dominent les droites. Mais les artisans du XVIII^e siècle avaient soin d'abattre les angles pour atténuer l'effet de sévérité qu'engendre la rigueur géométrique. L'art de l'époque impériale recherche au contraire cet effet et adopte les *angles à arêtes vives*. Les éléments qui, accrochant la lumière, animaient les formes des meubles du XVIII^e siècle, sculpture ornementale et mouluration, disparaissent ; la marqueterie même se fait rare.

Les ébénistes du premier Empire y substituent des appliques de bronze ciselé, doré au mat et bruni. Les bronzes de cette époque se recommandent par leur finesse et leur vigueur d'accent, qui confère aux masses rectilignes des meubles, par elles-mêmes importantes, une gravité et une noblesse pleines de grandeur.

Thomire et *Ravrio* sont les maîtres ciseleurs de l'ère impériale. Toutefois ce magnifique décor apparaît au rationaliste pur comme dépourvu de tout lien avec la structure. Il n'est en effet qu'une application précieuse, mais s'il ajoute sa beauté à celle de la forme, sa présence, n'étant pas justifiée et déterminée par une fonction logique, semble souvent mal explicable (fig. 14). Cette

réserve épargne, d'ailleurs, les cariatides qui remplissent, elles, un office de soutien dans la composition du meuble et dont la présence est, pour l'esprit, justifiée.

L'emploi de ces cariatides engainées introduites dans le décor du meuble dès la fin du XVIII^e siècle, se généralise avec les formules nouvelles. Elles s'érigent de chaque



Fig. 14. — Commode à cariatides engainées.
Paris, Musée des Arts décoratifs.

côté de la façade des meubles, portent sur la tête la saillie de l'entablement (fig. 14 et 17). Elles sont coiffées soit du *pschent* soit du *klafft*, autre bonnet égyptien dont les deux pattes encadrent le visage et tombent devant les épaules. Parfois les pieds nus de la figure sont indiqués sur la gaine, mais ce n'est pas là une règle générale. Certaines cariatides sont de véritables statuettes inspirées des monuments funéraires égyptiens (fig. 15).

Nombreux et variés sont les motifs de bronze dont l'art de l'époque impériale fait un abondant usage. C'est la

couronne de chêne (fig. 14) *nouée de petits rubans flottants* ; ce sont les guirlandes de vigne, les branches de laurier stylisées, les palmes, les pommes de pin, la myrte, le trèfle, les pavots, les fleurettes quadrilobes. Mais il est à remarquer que ces éléments naturalistes constituent des accessoires décoratifs subalternes.

Une place plus importante est réservée aux *ornements gréco-romains* : palmettes, rais-de-cœur, fleurons, perlettes, amphores, trépieds, cornes d'abondance — de même qu'aux *monstres mythologiques* : sirènes à queue terminée en volute, hippogriffes et chevaux marins. Au *règne animal* sont empruntés les aigles, les cygnes, les abeilles, les papillons, les oiseaux des îles, les mufles de lion. La figure humaine intervient sous les espèces de *Victoires porteuses de palmes* ou *sonnant de la trompe*, de danseuses, de déesses aux draperies flottantes, de masques de Bacchus, de Gorgones à la chevelure de serpent, de têtes d'Hermès au pétase ailé. Notons enfin ces autres motifs ornementaux : les *étoiles* disposées en bandeau, les *torches ailées*, les *lyres*, les *foudres ailés* de Jupiter, les *thyrses* des Bacchantes.

Tous ces ornements jouent en relief sur l'acajou, qui fut le bois généralement employé jusqu'en 1810 (date à laquelle Napoléon interdit son importation et son emploi dans le mobilier impérial), sur la racine d'if, le noyer, le chêne, le hêtre, le citronnier de Ceylan, le buis et l'olivier. Les ébénistes employaient de préférence l'acajou de Cuba ou du Nicaragua, qui sont très durs ; on les polissait à la cire puis on les vernissait.

Mais, hormis les meubles de Jacob et de quelques autres artisans respectueux du métier, la production de cette époque est en pleine décadence. Certains praticiens n'hésitent pas à faire usage de bois d'une qualité médiocre, et à remplacer les chevilles par la colle forte. L'abolition du contrôle corporatif est à l'origine de ces malfaçons.

Quant au principe de la construction, il demeure celui des époques précédentes : un placage d'acajou recouvrant une carcasse qui ménage de grandes surfaces unies.

Principaux meubles : La commode. — L'époque impériale a créé plusieurs meubles nouveaux, tels que la psyché, la table de toilette, l'armoire à glace, le lavabo, mais la plupart des autres sont des adaptations à des formules neuves des choses préexistantes.

Les commodes ont, comme au XVIII^e siècle, des tiroirs apparents (fig. 14), mais le modèle ouvrant à deux van-



Fig. 15. — Commode à deux portes.

taux qu'on appelle *bas d'armoire* (fig. 15) se répand de plus en plus. Ces deux vantaux ne font généralement que dissimuler les tiroirs.

Il nous est parvenu un nombre considérable de commodes du premier Empire ; c'est au musée des Arts décoratifs de Paris qu'on trouvera les plus remarquables (fig. 14). Les entrées de serrures de ces commodes sont généralement masquées par des ornements de bronze à secret : thyrses ou candélabres. Dans ce cas, les meubles sont dits « à serrures perdues ».

Le secrétaire à pendule. — Ce petit meuble présente une particularité : des cariatides engainées en occupent les pans coupés (fig. 16), tandis qu'elles sont ordinairement



Fig. 16. — Secrétaire à pendule. Acajou et bronzes dorés.
Palais de Compiègne.

placées contre la façade des meubles (fig. 17). Sur le modèle reproduit ici sont réunis plusieurs ornements caractéristiques du style Empire : lourdes et massives guirlandes reliant des sortes de candélabres en forme de balustres, frise de palmettes gréco-romaines, danseuse sous une étoile encadrée d'un losange.

Le chiffonnier. — Le chiffonnier du premier Empire est, comme celui du XVIII^e siècle, un développement de la commode. Il comporte une série de tiroirs qui normalement est de sept (fig. 17).



Fig. 17. — Chiffonnier en acajou. — Paris, Musée des Arts décoratifs.
H^r : 1 m. 50. — L^r : 0 m. 95. — P^r : 0 m. 45.

Le plus élevé se loge dans l'entablement que soutiennent les deux cariatides engainées. Les anneaux de tirage sont tenus par des musles de lions; ces anneaux sont assez particuliers aux meubles du premier Empire. Des griffes de lions sont les supports habituels du chiffonnier ainsi que du secrétaire à abattant (fig. 18).

Les secrétaires à abattant. — C'est dans les meubles d'un aspect sévère et d'ailleurs d'une destination sérieuse que le style Empire atteint son expression parfaite. Témoin les secrétaires à abattant. Tantôt leurs cariatides engainées montent de fond jusqu'à l'entablement (Pl. IV), tantôt elles naissent au niveau de l'abattant (fig. 18). Leurs



Fig. 18. — Secrétaire à abattant, estampillé : Lemarchand.
H^r : 1 m. 25 — L^r : 0 m. 80.

dispositions intérieures rappellent celles des Cabinets de la Renaissance : ce ne sont que tiroirs, niches et guichets, parfois logés sous un portique (fig. 18) ou sous une arcature (Pl. IV).

Comme celles du chiffonnier, leurs cariatides ou les colonnettes qui souvent les remplacent, supportent un tiroir logé sous la tablette de marbre du couronnement. Tantôt le corps inférieur est à deux vantaux (Pl. IV); tantôt, au contraire, il est fait d'une superposition de tiroirs (fig. 18).



Secrétaire à abattant, estampillé : Heckel.
Acajou et bronzes dorés. — H^r : 1 m. 20.

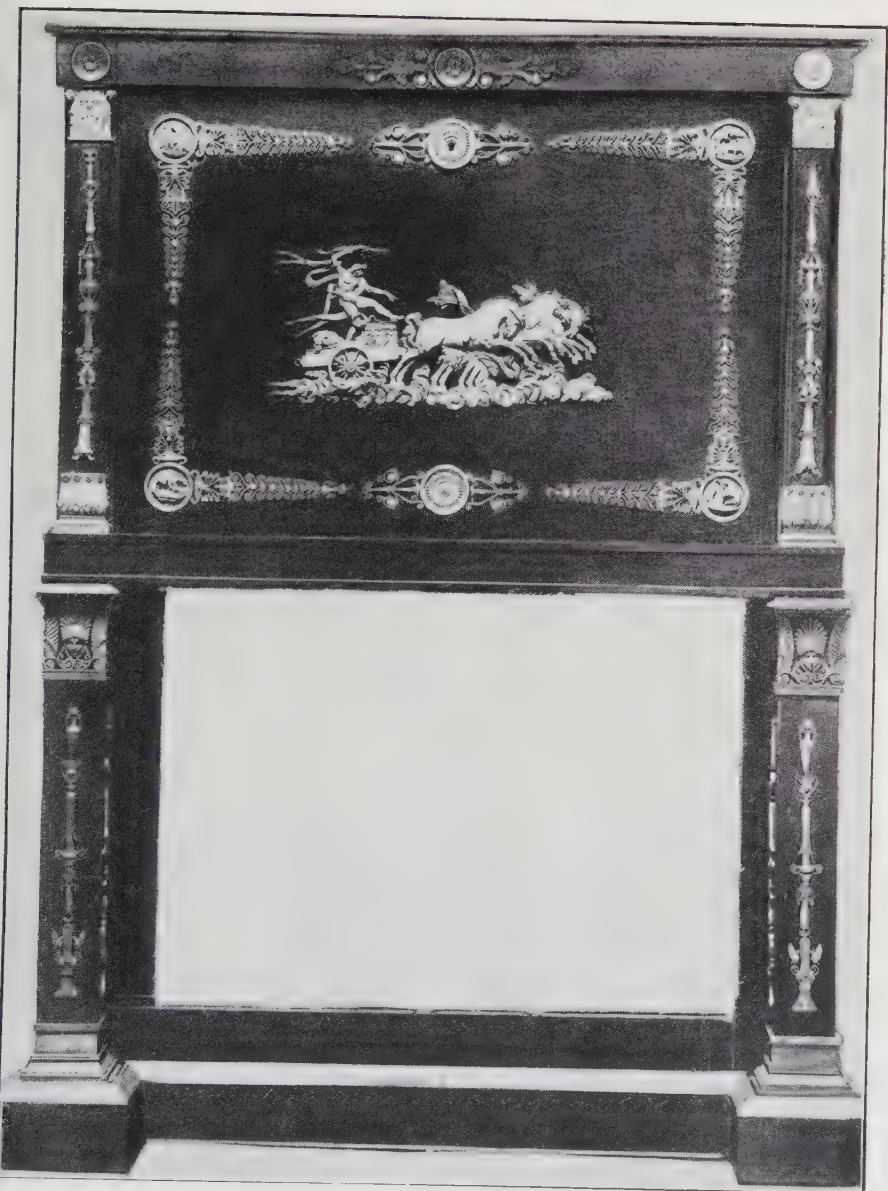
Le secrétaire de Compiègne. — Le palais de Compiègne conserve un secrétaire en forme de buffet que les connaisseurs sont unanimes à considérer comme une des réalisations les plus complètes, les plus caractéristiques et les plus heureuses du style Empire : c'est le secrétaire dit : « aux Fables de La Fontaine » (Pl. V).

Il relève du type déjà classique du *secrétaire à abat-tant* ; il ouvre, en effet, de cette manière, et son volet, abattu, découvre le corps de tiroirs et de guichets disposé comme la tradition le commande. Mais cette partie du meuble ne repose plus, comme elle l'eût fait au XVIII^e siècle, sur un corps de tiroirs ou sur une armoire à deux vantaux. Elle est supportée par une console ou, mieux, par un quadruple support maintenu, à la base, par un cadre robuste.

Avec un sens de la proportion qui est assez rare, même à une époque où les modèles étaient composés, non plus par des ornementalistes au talent contestable, encore qu'ils eussent de l'imagination, mais par des architectes nourris des canons et des formules antiques, érudits en matière de modules et de mensurations, l'auteur du secrétaire de Compiègne a su donner à ses supports une dimension plus forte qu'aux montants du secrétaire lui-même : de la sorte (au contraire de ce qu'on pouvait redouter), la partie vide crée un effet de puissance, et la masse pleine un effet de légèreté. C'est une réussite admirable.

On remarquera d'autre part, dans ce meuble, l'alliance étroite de la décoration avec l'architecture. Ici, le cadre de bronze, l'applique centrale et les motifs qui accusent la ligne des montants ne sont pas coupés par le sectionnement des surfaces en tiroirs. Ces bronzes, d'ailleurs, sont d'une qualité de ciselure et de dorure qui ajoute à la beauté du meuble. Enfin, son style échappe aux formules de la fin du XVIII^e siècle. Plus d'Égypte, plus de cariatides. L'on est ici en pleine antiquité gréco-romaine ; Percier règne et dicte les lois de l'art.

L'inspiration de l'art pompéien est certaine dans ce meuble, notamment dans les candélabres élancés.



Secrétaire dit " aux Fables de La Fontaine ".
Palais de Compiègne.

La psyché. — Innovation du style Empire, la psyché, qu'on appelait « Grand Miroir à la Psyché », est une glace de grandes dimensions maintenue par un encadrement fixe, à patins.

La glace était soit rectangulaire, soit ellipsoïdale

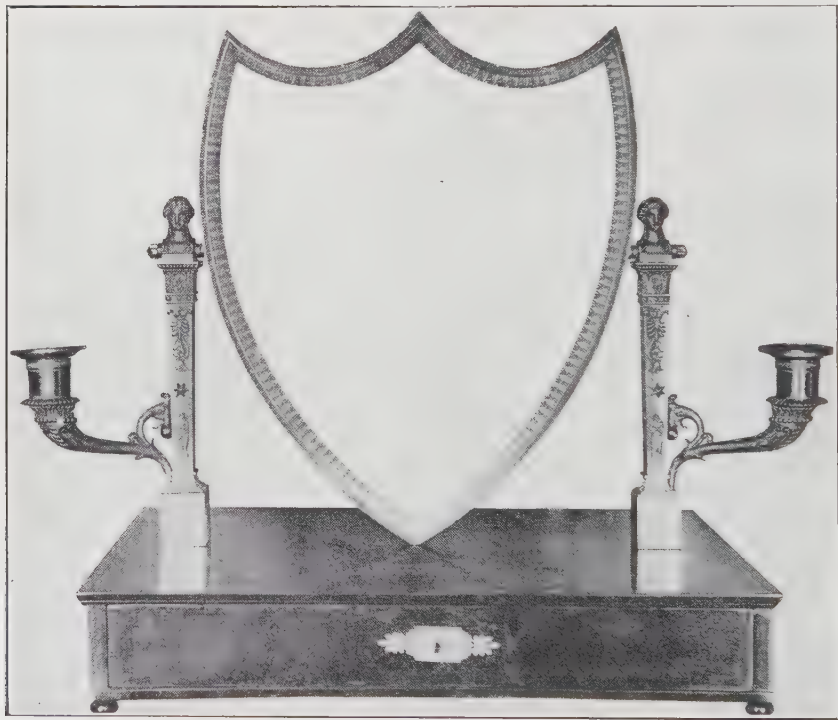
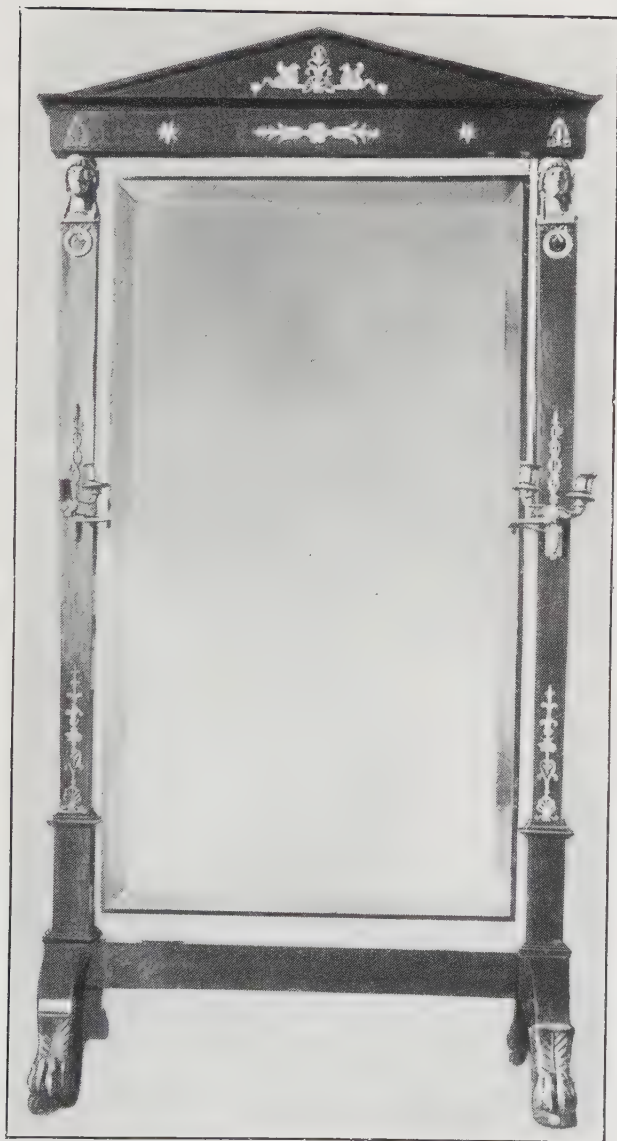


Fig. 19. — Petite glace-coiffeuse portable.
Château de la Malmaison.

comme est celle qu'exécuta Jacob Desmalter, sur les dessins de Percier, pour l'impératrice Marie-Louise, au palais de Compiègne : généralement, chacun des montants du meuble est muni d'une applique à bougies (Pl. VI). A la psyché se rattache la petite glace portable, ellipsoïdale ou en forme d'écu (fig. 19), montée sur une console à tiroir et qu'on dénommait alors « miroir pour mettre sur ses genoux ».



Psyché rectangulaire. — Palais de Compiègne.

La table de toilette et le lavabo. — Ici, le nom subsiste mais la chose est tout autre. Il n'y a plus aucune similitude entre la table de toilette du XVIII^e siècle et celle de l'époque impériale, dont la ceinture à dessus de marbre est supportée par des pieds en X ou en lyre (Pl. VII).



Fig. 20. — Lavabo - Athénienne de l'impératrice Joséphine. — Château de la Malmaison.

Sur son dessus se dressent deux montants de bronze en forme de candélabres, de carquois ou de torche, ordinairement munis d'une applique de lumière à plusieurs bras. Ces deux montants supportent la glace, montée à tourillons et par conséquent mobile, pour prendre l'inclinaison convenable. Elle-même affecte soit la forme rectangulaire, soit l'octogonale oblongue, soit l'ellipsoïdale ; parfois elle est semi-circulaire à sa partie supérieure.

Voisinant avec la table de toilette se présentait le lavabo (fig. 20), support à trois pieds qui appartient à la famille des petits meubles appelés *athéniennes*. Sa ceinture recevait une cuvette ; sa tablette d'entre-jambes, le pot à eau. Souvent, le lavabo-athénienne est sur-

monté d'un miroir circulaire et d'une tringle, le miroir étant supporté par deux montants en forme de col de cygne. Jamais l'archéomanie du temps ne se manifesta mieux qu'en ces sortes de guéridons imités directement des trépieds gréco-romains découverts à Pompéi(1).

(1) Voir G. Janneau : *Les Meubles*, tome I, page 7.



Table de toilette en acajou et bronzes dorés avec pieds en lyre et glace octogonale.
Palais de Compiègne.

Les bureaux. — L'époque impériale conserve au bureau à cylindre la faveur que lui avait accordée le XVIII^e siècle. Par contre, on ne connaît guère de bureaux à dessus brisé (encore appelés bureaux à pente) qui soient postérieurs à l'époque de la Révolution. Quant aux bureaux dits « bonheur du jour », ils affectent une forme cubique à corps supérieur beaucoup plus haut qu'il n'était au XVIII^e siècle.

On fait des bureaux-ministre, comportant de chaque côté un caisson aménagé à tiroirs : parfois ces meubles

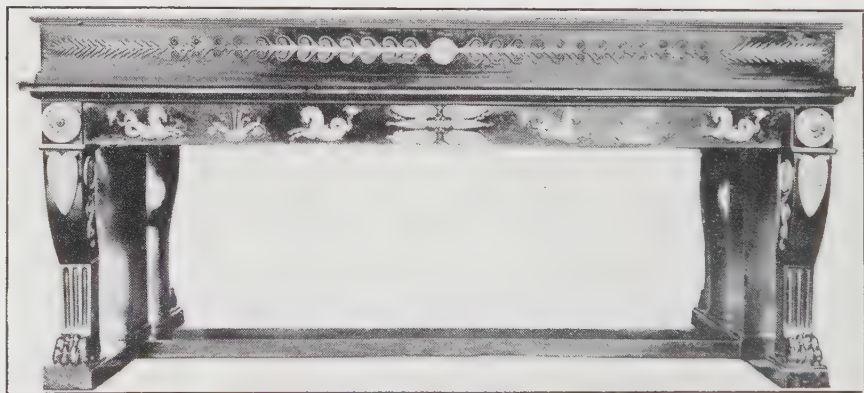


Fig. 21. — Bureau de Napoléon. — Palais de Fontainebleau.

H^r : 0 m. 90. — L^r : 1 m. 95. — P^r : 1 m. 05

affectent une architecture monumentale, celle d'un arc de triomphe, témoin le bureau, œuvre des frères Jacob, du musée de la Malmaison.

Les bureaux plats adoptent une disposition nouvelle qui apparaît dans celui de Napoléon conservé au palais de Fontainebleau (fig. 21) : il comporte un dessus à coulisse qui vient d'arrière en avant recouvrir la table à écrire et les papiers qu'elle porte : système qui sera celui de nos modernes bureaux « américains ».

La décoration du bureau plat de Fontainebleau, avec ses chevaux marins, ses foudres ailés, ses feuillages stylisés, fournit un exemple caractéristique du style décoratif de l'Empire.

La bibliothèque. — Au XVIII^e siècle, le meuble bibliothèque était rare. Il faut attendre le début du siècle suivant pour rencontrer de grandes bibliothèques à deux corps comme celle de l'hôtel Beauharnais (fig. 22), à Paris,



Fig. 22. -- Bibliothèque à deux corps. — Paris, Hôtel Beauharnais.

d'une composition parfaite par son élégance et sa légèreté. On a fait aussi des bibliothèques basses à hauteur d'appui. Ces bibliothèques en général n'ont pas de pieds et reposent directement sur le sol par leur soubassement. Elles étaient de dimensions imposantes et pour ainsi dire immeubles par destination.

Les tables. — La plupart des tables exécutées sous l'Empire présentent un caractère qui leur est particulier : le plateau en est circulaire, ordinairement couvert d'un dessus de marbre, et repose sur un pilier central escorté de trois colonnettes (fig. 23). Cet ensemble de supports



Fig. 23. — Table-guéridon à pilier central.
Château de la Malmaison.

naît lui-même sur un socle assez élevé qui généralement dessine un triangle à pans concaves (fig. 23). Un revêtement de bronze doré habille la base des supports, qui présentent la silhouette du balustre classique ou tout autre profil. Mais les piétements n'ont pas toujours ce caractère architectural. Ils sont aussi fréquemment formés par des sphinx ailés, des griffons, des lions mono-

podes, des cariatides, des jarrets de félins, enfin par cette bizarre combinaison d'un buste d'Égyptienne ailée monté sur un jarret de lion (fig. 24). Souvent, au milieu du socle triangulaire s'érige un vase antique (fig. 24) ou une coupe.

Souvent aussi c'est une cassolette à brûler des parfums qui orne le socle, notamment dans les tables à thé et dans



Fig. 24. — Table-guéridon à trois pieds. — Versailles, Grand Trianon.

les *tables de travail* (qui correspondaient aux meubles appelés chiffonnières au siècle précédent).

Les *tables à fleurs*, que nous appelons aujourd'hui *jardinières*, avaient fait leur apparition à la fin du XVIII^e siècle et on les ornait alors de plaques de sèvres. Sous le premier Empire, ces tables à fleurs sont beaucoup plus nombreuses. Leurs formes ne diffèrent pas essentiellement de celles de nos jardinières ; on les faisait en tôle peinte et vernie. Elles reposaient sur un piétement de métal ou de

bois. Les recueils de Percier et Fontaine contiennent des modèles de tables à fleurs monumentales.

Les tables rectangulaires sont beaucoup moins nombreuses que les guéridons circulaires. L'une des plus heureusement composées, et à la fois des plus caractéristiques, est la grande table que soutiennent, à ses quatre



Fig. 25. — Table, estampillée : Jacob D. R. Meslée. — Versailles, Grand Trianon.
H^r : 0 m. 95. — L^r : 1 m. 45. — P^r : 0 m. 70.

coins, quatre belles cariatides drapées : ce chef-d'œuvre de *Jacob Desmalter*, en acajou et bronze vert et doré, que l'on s'accorde à considérer comme l'une des œuvres les plus remarquables du style Empire, est conservée au Grand Trianon (fig. 25). A Fontainebleau, l'on peut voir une table circulaire, supportée par trois Égyptiennes en cariatides, portant l'estampille de *Lemarchand*, qui présente la plus étroite parenté avec la table du Grand Trianon. Rappelons aussi le guéridon de Jacob Desmalter dans le boudoir turc de Fontainebleau.

Les athéniennes. — Sous le nom d'athéniennes, l'époque impériale désignait en principe des trépieds métalliques inspirés ou mieux imités des modèles gréco-romains, à usage de corbeille, de jardinière ou de table à veillante. Dès la fin du règne de Louis XVI, l'ébéniste

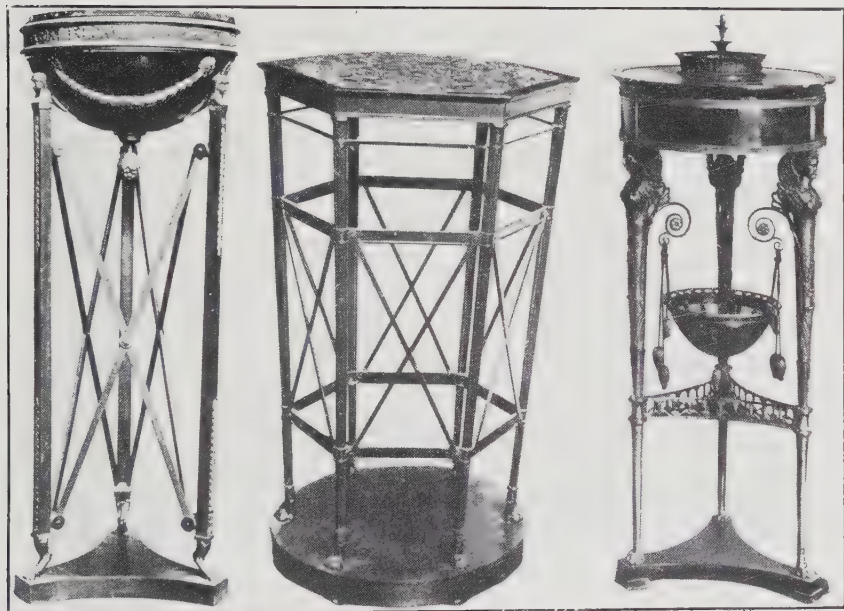


Fig. 26. — Athénienne trépied. — *Fig. 27.* — Athénienne hexagonale à six pieds, Paris, Musée des Arts décoratifs. — *Fig. 28.* — Athénienne trépied servant de table à ouvrage, signée Jacob frères, Palais de Fontainebleau.

Weisweiler faisait de ces petits meubles « genre Herculanum ». Mais leur grande vogue date de l'Empire.

On emploie le bronze à patine verte parfois rehaussé d'or, ou le fer et la tôle vernie. On a recours aussi au fer forgé et, plus rarement, à l'acier. Le couronnement qui, sous Louis XVI, était un plateau de porphyre, est souvent une vasque de cristal ou de malachite (fig. 26). Percier et Fontaine ont composé maint modèle d'athénienne, notamment celui qu'ont réalisé les frères Jacob, à usage de table à ouvrage (fig. 28). Les plus séduisants de ces petits meubles sont ceux dessinant un hexagone (fig. 27).

Les consoles. — La console de l'époque impériale conserve la destination traditionnelle qui fait d'elle un meuble d'applique, par conséquent décoré sur les seules faces apparentes. En général, deux cariatides engainées ornent les supports de sa façade, tandis que ses montants postérieurs observent la plus grande simplicité (fig. 29). Il y a là, peut-être, un souvenir des formules de l'architecture antique.

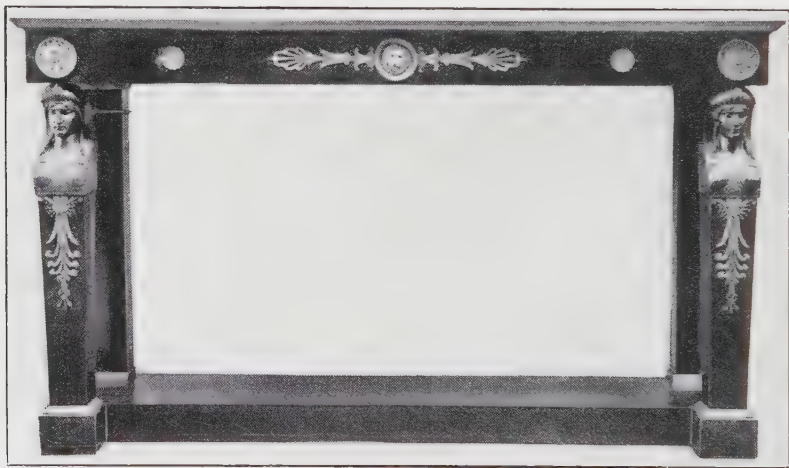


Fig. 29. — Console à cariatides engainées. — Château de Versailles.

Sur l'entablement, au-dessus de chacune des cariatides, les ébénistes avaient soin de placer un motif ornemental : rosace ou couronne. Il est à remarquer que la console, comme beaucoup de meubles du premier Empire, repose sur un socle qui dessine un décrochement au droit de chacun des supports de cariatides. Il est d'usage courant de garnir le fond d'une glace.

La console est l'un des meubles essentiels de l'époque impériale : nos palais et nos collections nationales en ont d'ailleurs recueilli un nombre important. Celle qu'on reproduit ici et que conserve le musée de Versailles, est, par sa sobriété comme par la sûreté de ses proportions, une œuvre de toute beauté.

Les principaux ébénistes. — Un nom domine en France, au début du xix^e siècle : c'est celui de *Jacob Desmalter* : maître parmi d'autres maîtres ; c'étaient, en effet, de très beaux praticiens que ses émules, *Boudon-Goubaut*, *Duguers de Montrozier* (1758-1806), *Heckel*, *Charles-Joseph Lemarchand*, l'un des derniers brevetés, en 1789, *P. Marcion*, *Simon Mansion*, *Papst*. De Marcion, le Grand Trianon présente une commode ; de Lemarchand, le musée de Compiègne possède une console à décor de griffons ; de Mansion et de Marcion, le Mobilier national conserve un grand nombre de meubles.

Les Jacob. — C'est une véritable dynastie que celle des Jacob, qui, de la fin du règne de Louis XVI à 1830 environ, ont occupé le premier rang dans l'histoire de l'ébénisterie française.

L'ancêtre, *Georges Jacob* (1739-1796), qui signait ses œuvres G. Jacob, fut, sous Louis XVI et sous le Directoire,

G • JACOB

Fig. 30. — Signature de Georges Jacob (1739-1796).

l'un des créateurs du style Empire. On a, plus haut, examiné son œuvre.

En 1796, les *deux fils* du maître s'unirent pour recueillir sa succession brusquement ouverte. L'association de Georges Jacob aîné et de François-Honoré-Georges Jacob dure de 1796 à 1799 : l'estampille de l'atelier porte à ce

**JACOB · FRERES
RUE MESLEE**

Fig. 31. — Signature des frères Jacob (1796-1799).

moment ces mots : Jacob frères, rue Meslée (fig. 31). Georges, l'aîné, meurt en 1799.

Le cadet reste seul à la tête de la maison. C'est à ce moment qu'il ajoute à son patronyme le nom des Malesherbes, propriété de la famille en Bourgogne. Et bientôt,

Jacob Desmalter de qui le général Bonaparte avait eu l'occasion d'apprécier la supériorité professionnelle, est nommé menuisier-ébéniste de l'Empereur. Artiste délicat et praticien émérite, le maître sut donner à ses ateliers une extraordinaire prospérité.

Il occupait, en 1805, 350 ouvriers ; en 1810, il en occupera 800. Pendant toute la période impériale, *Jacob Desmalter* signera : *Jacob. D. R. Meslée* (fig. 32).

**JACOB·D·
R·MESLEE**

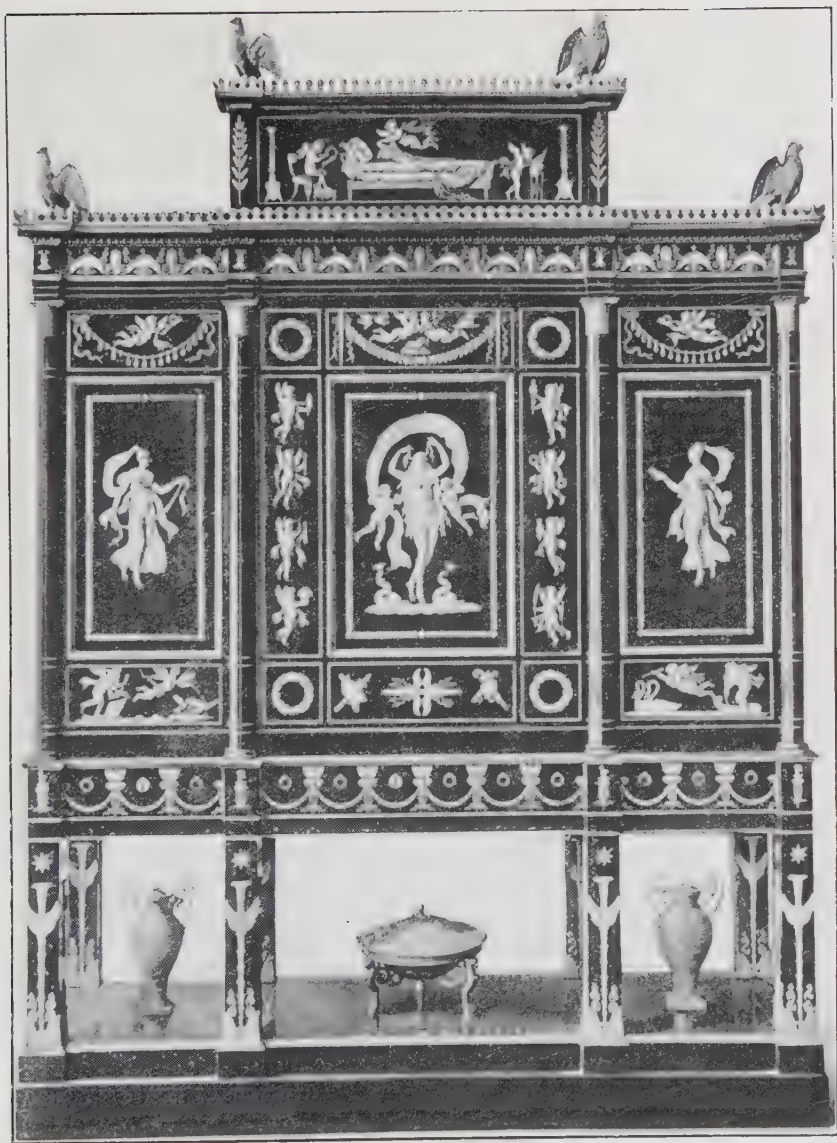
Fig. 32. — Signature de Jacob Desmalter (1799-1815).

Toutefois, sur ses petits meubles, il se contentera d'apposer le poinçon I. D.

Son œuvre est extrêmement abondante. Il a multiplié les modèles de sièges, de lits, de commodes, de guéridons. Mais la pièce capitale, l'œuvre la plus précieuse en même temps que la plus somptueuse qui soit sortie de ses ateliers, est la grande armoire à bijoux (Pl. VIII) du palais de Fontainebleau. Ce meuble, destiné à l'impératrice Marie-Louise, est plaqué d'amarante, l'intérieur étant fait d'acajou ; ses bronzes dorés sont l'œuvre de Thomire. Les compositions de Pompéi et d'Herculanum ont évidemment inspiré la composition des appliques à figures féminines, posées au milieu des panneaux.

De *Jacob Desmalter*, il convient de citer aussi les trois armoires de la salle des Gardes à Versailles et les vitrines du cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale.

L'administrateur n'égalait pas chez lui l'homme de métier. Une gestion imprudente, plus encore que la chute de l'Empire, entraîna la ruine du maître qui dut former une nouvelle société. Celle-ci dura de 1815 à 1825. A cette époque, l'artiste reprend l'estampille de son père, mais en supprimant l'initiale *G.* Puis en 1825 *son fils* lui succède. Jusqu'en 1831, les œuvres du nouveau chef de la maison porteront le poinçon : *A. JACOB F. & CIE.*



Grande armoire à bijoux de Marie-Louise, par Jacob Desmaller.
Palais de Fontainebleau.

Les pendules. — Sous le premier Empire, la commande des pendules destinées au souverain était donnée directement aux ciseleurs en bronze qui exécutaient le cadre décoratif et se contentaient d'y loger des « mouvements » achetés aux horlogers. Aussi la plupart des pendules

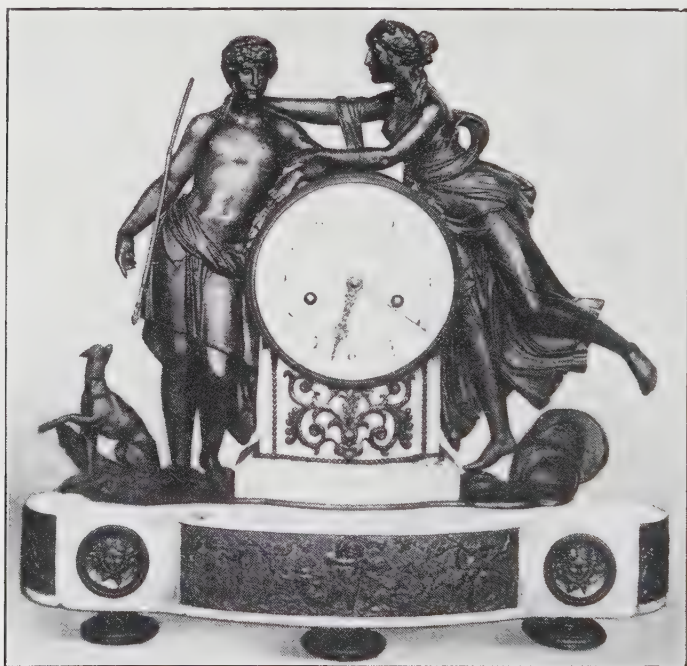


*Fig. 33. — Pendule Directoire en bronze doré et marbre.
Cadran signé Kinable.*

de cette époque portent-elles le nom des ciseleurs dont les plus célèbres sont Thomire et Ravrio.

L'exécution est, d'une manière générale, aussi délicate et soignée qu'est froide leur composition à thème ordinairement allégorique (fig. 35 et 36). Un modèle de Ravrio fut particulièrement prisé : il figure un char romain dans une roue duquel s'inscrit le cadran (fig. 36). A l'époque du Directoire (fig. 33) on emploie encore, comme sous Louis XVI, le marbre blanc ; le premier Empire adopte de préférence les marbres de couleur.

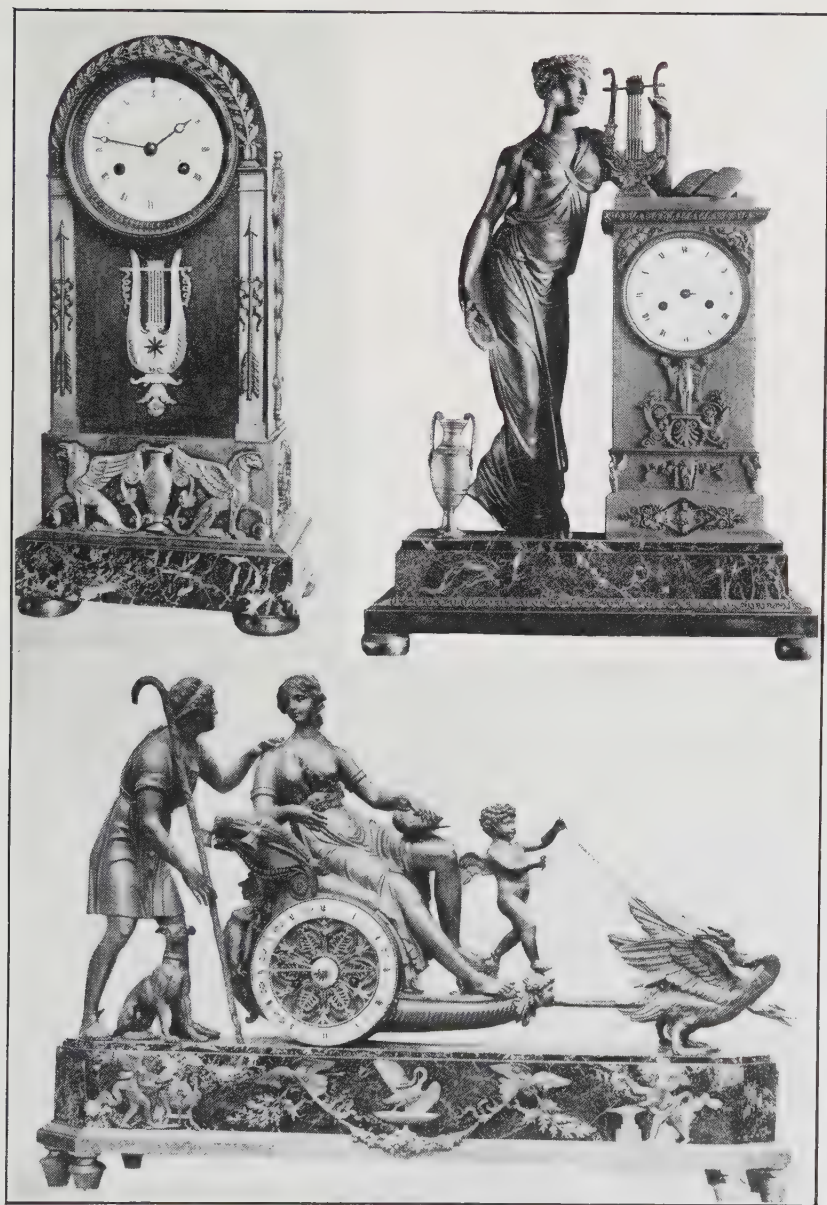


Fig. 34. — En haut à gauche : Pendule en marbre et ornements en bronze doré.
Château de la Malmaison.

Fig. 35. — En haut à droite : Pendule allégorique : " La Muse Calliope ",
Paris, Hôtel Beauharnais.

Fig. 36. — En bas : Pendule allégorique : " Le Char de Vénus ", provenant du cabinet de
travail de Napoléon. — Palais de l'Élysée.

CHAPITRE V

LES ESTAMPILLES DES MAÎTRES-ÉBÉNISTES

Il convient, avant d'étudier les estampilles des maîtres-ébénistes au XVIII^e siècle, de résumer l'histoire des jurandes. Il faut remonter au XIII^e siècle pour constater l'existence d'une organisation corporative chez les ouvriers du bois. En effet, dans le *Livre des Métiers*, publié par Étienne Boileau, l'illustre prévôt des marchands, en 1268, sont reproduits les statuts de la corporation qui comprenait alors les huchiers et charpentiers de la grande et de la petite cognée. Cent ans plus tard, Aubriot, prévôt de Paris, institue le privilège des maîtres et fixe le régime de la corporation. Des ouvriers candidats à la maîtrise, il prescrit d'exiger la production d'un chef-d'œuvre. D'autre part, leur accession au grade restait subordonnée à l'approbation des maîtres. Ces deux principes subsisteront jusqu'à la Révolution. Le XVI^e siècle ne modifie pas l'institution. Au XVII^e, les menuisiers en ébène se séparent des menuisiers de la petite cognée. Ils vont bientôt prendre le nom d'ébénistes, évidemment fondé, à l'époque où se faisaient les « cabinets en ébène ».

Au milieu du XVIII^e siècle, toutefois, vont s'aggraver les difficultés mises à l'accès d'hommes nouveaux dans le corps des privilégiés. Les candidats seront tenus de fournir la preuve qu'ils ont travaillé pendant trois ans au moins chez un maître, et payer une redevance qui variait selon qu'ils étaient les parents ou seulement les apprentis du maître. Celui qui n'était ni l'un ni l'autre payait un tribut de 500 livres et devait justifier de six années de pratique en la qualité d'ouvrier libre. Ces mesures avaient pour effet, sinon pour objet, de maintenir les brevets de maîtrise dans les mêmes familles, et d'ériger en droit héréditaire ce qui, dans l'origine, était une garantie de valeur professionnelle individuelle. C'est là, d'ailleurs, le reproche fondamental et persistant qu'au corps des

maîtres adressait la corporation des ouvriers libres, qui s'étaient groupés à Paris, dans le faubourg Saint-Antoine. Ceux-ci accusaient ceux-là de mettre obstacle au progrès technique au bénéfice de leurs routines. Il est à remarquer que ce même reproche était adressé aux maîtres par les ouvriers que la couronne, dès la seconde moitié du xvi^e siècle, avait soustraits au contrôle de la jurande en leur accordant le titre d'*artisans et marchands suyvant la cour*. Le privilège du logement au Louvre créé par Henri IV, père des industries françaises, les droits d'exception fondés par lui en faveur des lissiers des Gobelins, bientôt, sous Louis XIII, l'établissement des Académies n'ont eu d'autre objet que d'arracher le travail indépendant à la tutelle des corporations.

Celles-ci défendirent leur crédit plus encore que leurs privilèges en imposant à leurs membres l'obligation d'estampiller leurs œuvres. C'était comme une caution de belle exécution que les jurandes conféraient aux travaux des maîtres, et, par voie de conséquence, c'était une suspicion qu'elles jetaient sur les œuvres que leurs auteurs n'avaient pas qualité pour poinçonner du fer de la maîtrise. Celui-ci formait le monogramme *J.M.E.*, initiales des mots *jurés-maîtres-ébénistes*, et non pas, comme on l'a dit, jurés-menuisiers-ébénistes. Cette marque mesure réellement 0 m.007 de hauteur sur 0 m.01 de largeur (fig. 38) ; on la trouve apposée non loin de l'estampille particulière au maître. C'est à partir de 1741 que le poinçonnage des meubles est rendu, sous peine d'amende, obligatoire. Auparavant, si quelques artisans avaient (on en a trouvé des exemples dès le xv^e siècle) signé leurs ouvrages principaux, le fait restait exceptionnel et volontaire. André-Charles Boulle, de qui l'œuvre est immense, n'a jamais marqué ses meubles.

La plupart des estampilles comprennent le nom complet des maîtres et l'initiale de ses prénoms. Les caractères en sont des capitales, et généralement des capitales romaines. Leur hauteur varie de 4 à 8 millimètres : un grand nombre en mesurent 5. Entre l'initiale et le nom, l'usage était d'insérer une fleur de lys ; quand éclata

la Révolution, la fleur de lys limée devint un simple point. D'ailleurs, il est rare que le dessin de l'emblème ait été nettement tracé par le poinçon.

La place réservée à l'estampille varie suivant le meuble. Quand un plateau de marbre doit couvrir celui-ci, comme il advient pour les commodes et les secrétaires de dame, l'estampille est ordinairement gravée sur l'arase des

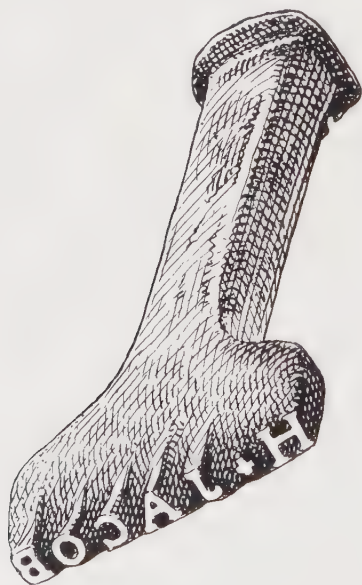


Fig. 37. — Type de poinçon de maître-ébéniste.



Fig. 38. — Marque (agrandie) de la corporation des jurés-maîtres-ébénistes.

montants, ou sur l'une des traverses cachées par le plateau. L'estampille des tables et des bureaux plats se lit sur le bord d'un tiroir ; celle des petits meubles est généralement apposée dessous. Les sièges ont été signés, tout d'abord, sur le dossier, puis à l'intérieur du bâti. G. Jacob pose ordinairement son estampille entre les deux pieds postérieurs. Rares sont les estampilles au fer chaud, de même que les marques à l'encre grasse.

On trouvera ci-après la marque des principaux maîtres-ébénistes du XVIII^e siècle.

ESTAMPILLES DES ÉBÉNISTES EN SIÈGES LOUIS XV	DATE DE LA MAÎTRISE
JAVISSE	1745
J. CHENEVAT	1763
M. CRESSON	1740
L. CRESSON	1738
L. DELANOIS	1761
N. FOLIO	Juré en 1750
P. GOURDIN	Vers 1737
J. PLÉE	1767
J. POTHIER	1750
S. GEORGE	† 1737
TILLIARD	
- J. TUART	1741

Fig. 39 à 48. — Estampilles des ébénistes ; Jean Avisse (1723, après 1796) ; Jacques Chenevat ; Michel Cresson (1709-après 1773) ; Louis Cresson (1703-1761) ; Louis Delanois (1731-1792) ; Nicolas Quinibert Foliot (1708-1776) ; Jean Gourdin, le père (travaillait entre 1737 et 1763) ; Pierre Plée (1742-1810) ; Jean Jacques Pothier (exerçait encore en 1780) ; Étienne Saint-Georges (mort en 1737) ; Jean Baptiste Tilliard (1685-1766) ; Jean Baptiste Tuart (fin du XVII^e siècle-après 1767).

ESTAMPILLES DES ÉBÉNISTES EN MEUBLES LOUIS XV	DATE DE LA MAITRISE
P. BERNARD	1745
* EBENISTE *	
L. BOUDIN	1761
J. DAUTRICHE	1765
DELORME	1748
J. DEMOULIN	Vers 1749
IDUBOIS	1742
P. GARNIER	1742
P. BONNEMAIN	1751
R. LACROIX	1755
R. V. L. C	
MACRET	1758
MIGEON	Vers 1739
J. F. OEBEN	1760
N. PETIT	1761
L. PERIDIEZ	1764

Fig. 49 à 61. — Estampilles des ébénistes : Pierre Bernard (1715-vers 1770) ; Léonard Boudin (1735-1804) ; Jacques Dautriche (mort en 1778) ; Adrien Delorme (mort après 1783) ; Jean Demoulin (1715-1798) ; Jacques Dubois (1693-1763) ; Pierre Garnier (1720-1799) ; Pierre Bonnemain (1723-1800) ; Roger Vandereruze Lacroix (1728-1799) ; Pierre Macret (1727-1796) ; Pierre II Migeon (1701-1758) ; Jean François Oeben (1720-1763) ; Nicolas Petit (1732-1791) ; L. Périéziez (1731-après 1783).

ESTAMPILLES DES ÉBÉNISTES EN SIÈGES LOUIS XVI	DATE DE LA MAÎTRISE
N. BLANCHARD	1771
J. B. BOULARD	1754
A. BONNEMAÎN	1753
L. C. CARPENTIER	1752
C. CHEVIGNY	1768
I. B. CRESSON	Au milieu du XVIII ^e siècle
A. N. DELAPORTE	1762
J. B. B. DEMAY	1784
J. GOVRDIN	1748
G. IACOB	1765
P. LAROQUE	1766
I. LEBAS	1756
J. LECHARTIER	1773
I. B. LELARGE	1775
N. L. MARIETTE	1770
E. MEVNIER	Au milieu du XVIII ^e siècle

Fig. 62 à 77. — Estampilles des ébénistes ; Nicolas Blanchard (1730-Directoire) ; Jean-Baptiste Boulard (1725-1789) ; Antoine Bonnemain le jeune (?) ; Louis-Charles Carpentier (mort vers 1787) ; Claude Chevigny (?) ; Jean-Baptiste Cresson (mort en 1781) ; Antoine-Nicolas Delaporte (mort après 1785) ; Jean-Baptiste-Bernard Demay (mort en 1815) ; Jean-Baptiste Gourdin (mort après 1776) ; Georges Jacob (1739-1796) ; Pierre Laroque (?) ; Jean-Baptiste Lebas (1729-après 1795) ; Jacques Lechartier (1745-1809) ; Jean-Baptiste Lelarge (1743-1802) ; Nicolas-Louis Mariette (mort après 1786) ; Étienne Meunier (?).

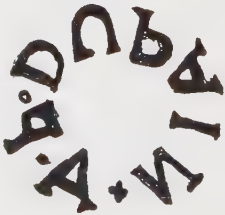
ESTAMPILLES DES ÉBÉNISTES EN SIÈGES LOUIS XVI	DATE DE LA MAÎTRISE
E·MICHARD	1757
J·NADAL·LAINE	1756
I·NADAL	1765
P·PLUVINET	1754
L·M·PLUVINET	1775
P·H·POIRIE	1765
N·T·PORROT	1761
G·SENE	1743
I·B·SENE·	1769
	1772
	1766

Fig. 78 à 88. — Estampilles des ébénistes : Claude-Étienne Michard (1732-1774) ; Jean-René Nadal dit Nadal l'aîné (1733 après 1783) ; Jean-Michel Nadal (1731-1800) ; Philippe Joseph Pluvinet (mort en 1793) ; Louis-Magdelaine Pluvinet (mort entre 1782 et 1785) ; Philippe Poirié (mort après 1788) ; Noël Toussaint-Porrot (?) ; Claude Sené (1724-1792) ; Jean-Baptiste Sené (1748-1803) ; Adrien Pierre Dupain (mort après 1805) ; Pierre Bernard (1730-1788).

ESTAMPILLES DES ÉBÉNISTES
EN MEUBLES LOUIS XVIDATE
DE LA MAÎTRISE**E • AVRIL**

1774

G • BENEMAN

1785

J • B I R C K L E

1764

F • BURY

1774

J. CANABAP

1766

M • CARLIN

1760

V • J • G • CHAVIGNAU

1787

M • C • CRAMER

1771

P • DENIZOT

1740

J. B FROMAGEAU

1755

P • A • GALLIGNE

1767

N • GREVENICH

1768

P • F • GUIGNARD

1767

N • LANNUIER

1783

I • LEBAS

1756

J • A • LECLERE

1779

J. F. LELEU

1764

E • LEVASSEUR

1767

Fig. 89 à 105. — Estampilles des ébénistes : Étienne Avril (1748-1791) ; Guillaume Beneman (mort après 1802) ; Jacques Birkle (1734-1803) ; Ferdinand Bury (1740-1795) ; Joseph Canabas (1712-1797) ; Martin Carlin (mort en 1785) ; Victor-Jean-Gabriel Chavignau (1746-1806) ; Mathieu-Guillaume Cramer (mort en 1794) ; Pierre Denizot (1715-1782) ; Jean-Baptiste Fromageau (1726 - après 1781) ; Pierre-Antoine Galligné (mort après 1782) ; Nicolas Grevenich (mort après 1805) ; Pierre-François Quéniard dit Guignard (1740-1794) ; Nicolas Lannulier (mort après 1804) ; Jean-Baptiste Lebas (1729 - après 1795) ; Jacques-Antoine Leclère (1744-1792) ; Jean-François Leleu (1729-1807) ; Étienne Levasseur (1721-1798).

ESTAMPILLES DES ÉBÉNISTES EN MEUBLES LOUIS XVI	DATE DE LA MAITRISE
B. MOLITOR	1787
MONTIGNY	1766
L. MOREAU	1764
M. OHNEBERG	1773
I. PAFRAT	1785
P. PIONIEZ	1765
J. H. RIESENER	1768
P. ROUSSEL	1745
G. T. SAR	1766
C. C. SAUNIER	1752
F. SCHEY	1777
I. G. SCHLICHTIG	1765
J. B. TUART	1741
C. TOPINO	1773
A. WEISWEILER	1778
C. WOLFF	1755

Fig. 106 à 121. — Estampilles des ébénistes : Bernard Molitor (1730-1810) ; Philippe-Claude Montigny (1734-1800) ; Louis Moreau (mort en 1791) ; Martin Ohneberg (1738 - après 1798) ; Jean-Jacques Paftrat (mort en 1793) ; Pierre Pioniez (mort en 1790) ; Jean-Henri Riesener (1734-1806) ; Pierre Roussel (1723-1782) ; Jean-Gérard-Théodore Sar (1724 - après 1788) ; Claude-Charles Saunier (1735-1807) ; Fidelis Schey (mort en 1788) ; Jean-Georges Schlichtig (environ 1725-1782) ; Jean-Baptiste Tuart (fin du XVIII^e siècle - après 1769) ; Charles Topino (ré tiré en 1789) ; Adam Weissweiler (mort après 1809) ; Christophe Wolff (1720-1795).

CHAPITRE VI

LE MOBILIER EN CHINE ET AU JAPON

En dépit de certains traits communs, le mobilier chinois et le mobilier japonais ne sauraient être confondus. Ni les formes qu'ils affectent ni même leur nature ne sont les mêmes. La disposition du logis explique cette diffé-

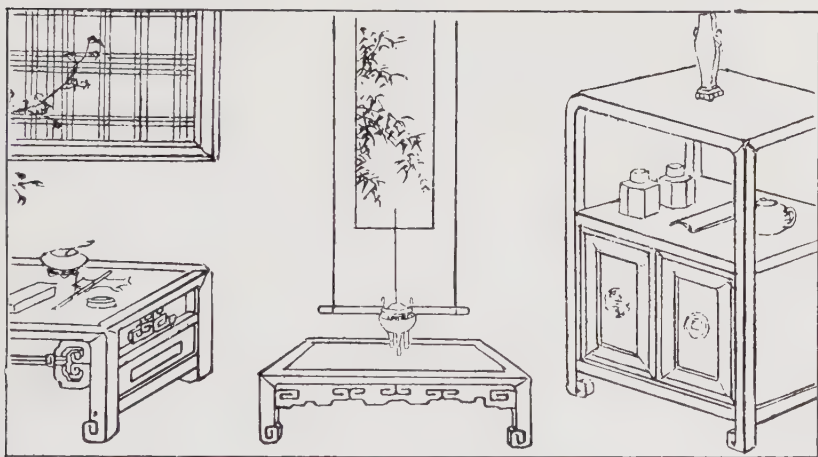


Fig. 122. — Ensemble de mobilier japonais, d'après une estampe.

rence. La maison japonaise consiste essentiellement en une grande salle dont les cloisons mobiles et légères, sortes de paravent à glissière décorés de compositions esquissées largement, divisent la surface au gré de l'habitant. Dans les pièces ainsi formées se distribuent, selon le principe (infiniment délicat) que l'esprit ne peut goûter à la fois plusieurs œuvres d'art de caractère autre, les quelques petits meubles bas, coffres à plateaux étagés, tables naines servant aux repas, qui composent une arabesque de volumes et de formes admirablement combinée.

Le goût japonais exclut la symétrie telle que nous la concevons ; mais il recherche les arabesques dont les

éléments se pondèrent et s'équilibrent. Le mobilier japonais ne comporte ni sièges ni lits : des coussins et de minces matelas en remplissent l'office.

Beaucoup plus divers est le mobilier chinois. Si l'on n'y trouve pas de lits, du moins y trouve-t-on des sièges — fauteuils et tabourets — et des canapés. Les tables y sont de hauteur variable, les unes basses, les autres aussi



*Fig. 123. — Table de l'époque Ming.
Laque noir et rouge.*

hautes que les nôtres. Et des meubles à étagères complètent, avec des écrans et des paravents, l'ameublement courant. Aussi bien la maison chinoise est-elle construite en matériaux plus robustes et distribuée d'une manière beaucoup plus fixe et rigoureuse que la maison japonaise.

Les formes du meuble chinois sont particulièrement originales. Construits en ébène et en bambou, armoires, coffres, tables, canapés, petits sièges se caractérisent par l'étagement nettement marqué de la partie haute sur le piétement. La ceinture de la plupart des tables repose sur une sorte d'arc extrêmement surbaissé, qu'une gorge

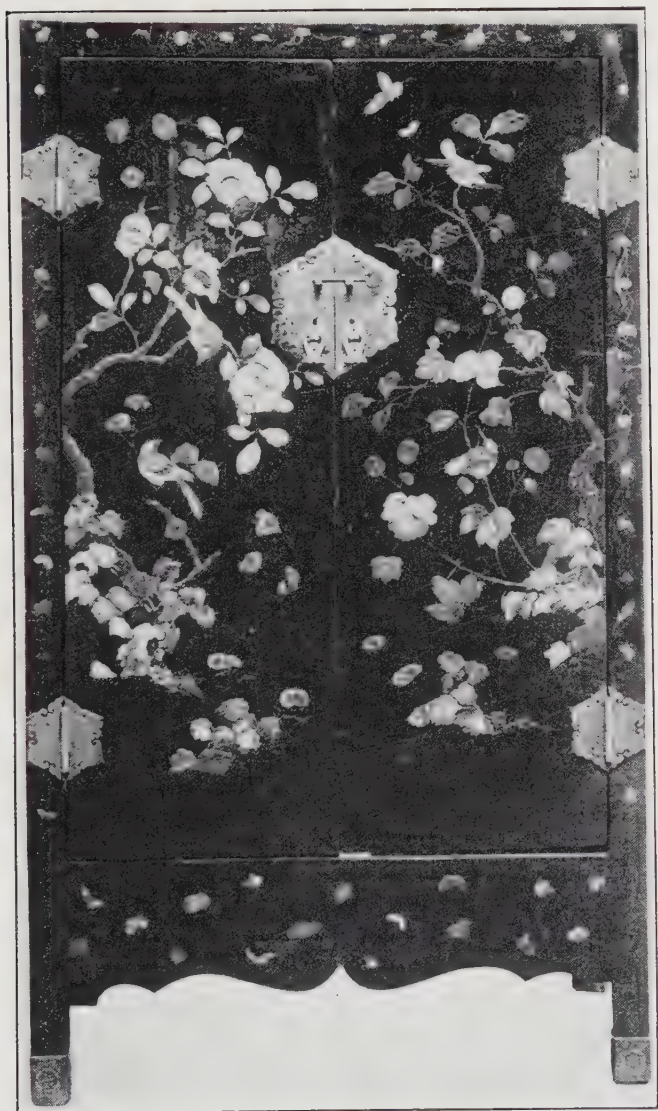


Armoire chinoise en laque noir et décor de nacre, XVIII^e siècle.
H^r : 1 m. 60. — L^r : 0 m. 85. — P^r : 0 m. 50.

sépare du plateau (fig. 123). Les tabourets présentent la même disposition : quatre arcs surbaissés, qu'une gorge sépare du siège. Autre caractère général : l'absence de toute corniche. Enfin, d'une manière constante, *les supports des meubles s'arquent en dedans* (fig. 122 et 123) sous le corps du meuble.

Le mobilier japonais, s'il exclut aussi l'emploi des corniches, affecte plus volontiers des formes rectilignes ; ses pieds ne sont pas arqués en dedans : ils se terminent par des dés qui les renforcent, tout en dessinant le mouvement d'une grecque, afin d'alléger par une forme l'aspect massif d'un simple cube. Toutefois, un meuble chinois très particulier est l'armoire à vantaux, souvent surmontés d'un guichet ouvert. Ses pieds courts sont droits et son architecture rectiligne ; un tablier chantourné se profile sous le corps du meuble. On remarquera (Pl. IX et X) l'importance accordée aux ferrures et aux platines de serrures qui, ouvragées ou nues, « comptent » dans la décoration. Celle-ci est généralement obtenue par l'emploi savant des laques. Le Japon préfère les laques noirs ou poudrés d'or, dits « aventurines » ; la Chine, les laques rouges, à décor noir et or. Le laque, on le sait, est une résine qui, traitée d'une certaine manière, par applications successives, ponçages et durcissements à l'humidité, acquiert une résistance et une cohésion telle que ni le séjour dans l'eau ni les chocs n'altèrent ou n'endommagent sa brillante et pure surface.

A ce décor magnifique, les artistes d'Extrême-Orient se sont plu, maintes fois, à ajouter des beautés nouvelles : ils incrustent le laque de matières brillantes ou précieuses : l'ivoire et la nacre, notamment, dessinant, par d'habiles reliefs ou d'heureuses oppositions de tons, des personnages et des animaux dans d'éblouissants paysages de fleurs. On sait quelle influence exercèrent, dès le ^{xvii}^e siècle, sur les arts de l'Occident, les merveilles de grâce importées d'Extrême-Orient par la Compagnie des Indes. Il n'est jusqu'à leurs thèmes décoratifs habituels : dragons, chimères et dogues monstrueux, qui n'aient déterminé chez nous une formule d'art nouvelle.



Grande armoire à deux portes en laque noir et incrustations de nacre,
H^r: 1 m. 50. — L^r: 0 m. 80.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CHAPITRE PREMIER. — La fin du style Louis XVI ..	5 à 16
CHAPITRE II. — Le style Directoire	17 à 20
CHAPITRE III. — La fin du XVIII ^e siècle en Angleterre	21 à 23
CHAPITRE IV. — Le style Empire.	24 à 49
CHAPITRE V. — Les estampilles des maîtres-ébénistes	50 à 58
CHAPITRE VI. — Le mobilier en Chine et au Japon.	59 à 63

LES ARTS DÉCORATIFS

LES SIÈGES

I

== LES ARTS DÉCORATIFS ==

CETTE nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art formera la suite et le complément de la collection :

“ LA GRAMMAIRE DES STYLES ”

On y trouvera la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus :

La Menuiserie d'Art, par Étienne AUSSEUR, professeur aux cours de la Chambre syndicale de Menuiserie.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond SUBES, ferronnier d'Art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis GUIMBAUD.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume JANNEAU. Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Paraîtront successivement :

Les Meubles (2 vol.), par Guillaume JANNEAU. Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Le Luminaire, 1 vol.

Les Jardins, 1 vol.

La Céramique.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES SIÈGES

I

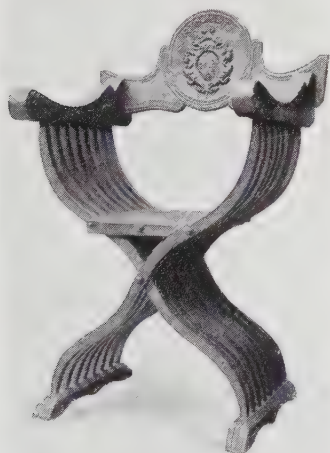
DE L'ART ANTIQUE AU STYLE RÉGENCE

PAR

GUILLAUME JANNEAU

ADMINISTRATEUR DU MOBILIER NATIONAL
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Ouvrage orné de 42 illustrations



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

Copyright by R. Ducher, 1928.

LES SIÈGES

I

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES LES SIÈGES GRÉCO-ROMAINS

L'évolution des sièges et des lits, du ^{xii}^e au ^{xix}^e siècle, reflète celle des mœurs et de la vie, non seulement privée mais publique. L'inquiétude résultant de l'absence de toute sécurité, voire de toute police, les déplacements fréquents et lents qui caractérisent la vie du moyen âge, période de réciprocité et vigilante défensive, ne pouvaient comporter d'ameublements stables. L'homme du moyen âge vit en position de perpétuelle alerte. Aussi bien les sièges dont il fait usage se limitent-ils au banc, à l'archebanc, lequel est un coffre à couvercle plat et à dossier, enfin au coffre, meuble universel, à la fois armoire, commode, siège et lit, à l'occasion. Un seul grand siège figure dans ce mobilier : la *chaire*, dont le haut dossier va bientôt se développer en dais ; quant au faudesteuil, installé sur son estrade et protégé par un ciel suspendu, c'est un siège de cérémonie, seul le seigneur a qualité pour y prendre place ; les plus distingués de ses hôtes mêmes n'ont droit qu'au banc.

Le règne des Valois, au ^{xvi}^e siècle, assure quelque sécurité : le mobilier change de caractère, et se fait plus précieux, plus riche et plus confortable. Puis le Roi Soleil impose à la

cour, qu'imite la ville, une étiquette rigide : le goût du faste et de l'apparat, et aussi l'esprit hiérarchique, inspirent les formes droites, solennelles, majestueuses, qui s'élaborent. Mais les nouvelles générations supporteront avec impatience le joug d'une étiquette qui date d'un demi-siècle. La mort de Louis XIV affranchit la bonne compagnie, qui remplace par le salon la chambre, ancien théâtre de la vie mondaine. C'est l'époque brillante du siège. Il se fait mobile, commode, douillet, il épouse les formes humaines, offre aux reins ses dossiers en hotte, aux épaules ses concavités. Le règne de Louis XVI en modifiera le dessin mais non l'architecture. Il faudra la réhabilitation de Rome prononcée par la Révolution, pour déterminer la recherche des formes qui se cristalliseront sous le Premier Empire.

De tous les styles élaborés, lesquels apparaissent comme les plus rationnels ? On a mal à propos étendu à tout l'art du moyen âge les qualités de haute raison qui caractérisent son architecture : ses sièges, à la vérité, sont fort incommodes et l'ornementation à reliefs de leur dossier ne fait qu'aggraver leur rudesse. C'est au XVIII^e siècle que le siège français a créé ses plus heureux modèles : la décoration s'y montre sobre, limitée à quelques accents posés précisément à l'endroit convenable, et jamais la composition même du siège n'a mieux enveloppé le corps humain, c'est-à-dire mieux exprimé sa destination.

Les sièges gréco-romains. — Nous ne connaissons guère les sièges de la Grèce ancienne que par les reproductions qu'en fournissent les vases peints, les stèles et les monuments. Tous les sièges antiques faits en bois ont en effet disparu et il ne nous est parvenu que des sièges construits en matériaux durables : le fer, le bronze et le marbre. Les sièges romains dont on peut déterminer le type d'après les pièces trouvées à Herculaneum et même à Pompéi, reproduisent

docilement les sièges grecs.

Les représentations des sièges antiques fournissent un type de siège à pieds très fortement arqués, d'aspect si fragile qu'on a pu douter de son existence réelle. Cependant, les statuaires romains, gens véridiques et de peu d'invention,



Fig. 1. — Siège à pieds arqués.
Statue d'Agrippine au musée de Naples.

ont fréquemment assis leurs statues sur des sièges de cette forme : témoin l'Agrippine du musée de Naples (fig. 1). D'autre part, il est peu vraisemblable que l'unanimité des peintres et des potiers hellènes aient précisément choisi, pour l'interpréter couramment, un siège inexistant.

C'est dans les représentations figurées qu'il nous faut nous

résigner à étudier les sièges grecs; les élégantes chaises à haut dossier incurvé, à pieds arqués, dont les vases peints offrent tant d'exemples étaient construites en matières à la fois trop fragiles et trop précieuses pour traverser les siècles.

Des sièges officiels, il subsiste cependant quelques témoins. Au théâtre de Dionysos, à Athènes, on voit un beau fauteuil

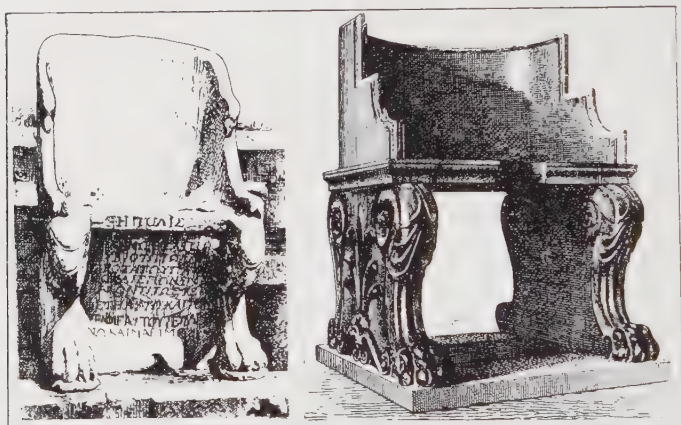


Fig. 2. — Siège grec au théâtre de Dionysos à Athènes.

Fig. 3. — Siège de bains romain au musée du Louvre.

de marbre, à pieds en griffes, à dossier rond orné de cols de cygne (fig. 2).

Les sièges romains sont évidemment composés d'après des modèles helléniques. Le musée du Louvre en possède plusieurs, du plus grand luxe d'exécution, taillés dans le marbre, et dont la tablette est supportée par deux monstres ailés et cornus (Pl. I). Le siège civil usuel est la *cathedra*, chaise à dossier incliné et recourbé que renouvellera l'Empire, au début du ^{xix}^e siècle. Les Romains connaissaient aussi la *stella*, sorte de tabouret, qu'il, pour les thermes, s'échancrait par devant et se complétait du dossier caractérisant la *sella balnearis* (fig. 3).



Photo Alinari.

Siège d'un prêtre de Bacchus.
Musée du Louvre à Paris.

La chaise curule. — La *sella curulis*, réservée aux premiers magistrats de Rome est, en principe, un siège pliant. Elle est parfois formée de deux séries de tiges parallèles, se croisant sur un axe commun, et supportant un plateau. Parfois aussi, le plateau rectangulaire est soutenu par des pieds en X terminés en bec d'oiseau ou par des pieds en tenailles s'achevant en cols de cygnes. Ces sièges étaient faits d'ivoire ou de bronze (fig. 4).

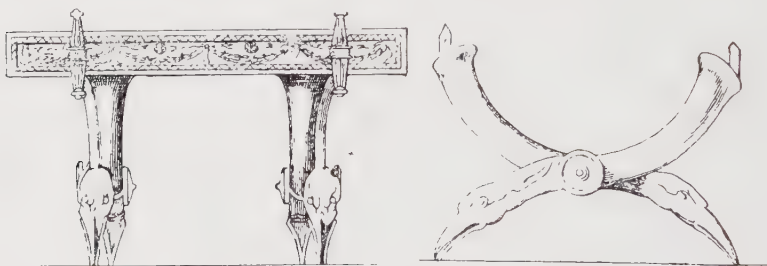


Fig. 4. — Chaise curule avec et sans son plateau.
(D'après Daremberg. Dictionnaire.)

Observons que ces deux modèles de siège noble seront précisément ceux qu'adoptera le moyen âge : nous verrons le *faudesteuil*, trône servant à la cérémonie d'investiture de nos premiers rois, affecter les deux formes en honneur à Rome.

Subsellium. — Les magistrats plébéiens siégeaient sur le *subsellium* (Pl. II), dont le cadre, supporté par des pieds tournés, était garni d'un coussin. A mi-hauteur de ses pieds se plaçait un second châssis de renforcement, que reliaient au siège quatre lames de bronze découpées en silhouette d'animal. Le *subsellium* reproduit ici provient d'Herculanum.

Il reste à mentionner le siège appelé *solium* qui avait un haut dossier ajouré et des bras. Généralement placé dans l'atrium, le *solium* était réservé (comme le sera la chaire au moyen âge) au père de famille ou parfois à l'hôte de marque.



Photo Alinari.

Subsellium d'un proconsul provenant d'Herculanum.
Musée National à Naples.

Les lits. — Les lits gréco-romains formaient trois catégories, d'ailleurs assez peu distinctes : le *lectus cubicularis*, ou lit de repos; le *tricliniaris* ou lit de table, et le *lucubratorius* ou lit de lecture. Tous trois étaient des meubles de prix, au châssis revêtu de bronze et incrusté d'argent, d'ivoire ou d'écaille. On en voit un bel exemple (fig. 5) au musée de Naples, qui provient de Pompéi : il comporte un plan incurvé, ménagé pour le coussin de tête et qui permet aussi de s'accouder (C). Ce plan incurvé s'appelle le cervical. Le musée



Fig. 5. — Lit de repos de Caius Vubius à Pompéi.
Musée de Naples.

de Berlin possède une réplique de ce beau meuble; elle provient de Boscoreale.

Le lit de table présentait trois places tant que les tables furent rectangulaires. Vers la fin de la République, celles-ci adoptant une forme ovale, le *lectus tricliniaris*, dut réduire ses proportions, et n'offrit plus qu'une place. Les vases grecs nous présentent nombre de scènes de festin : devant une table basse, les lits y portent trois hommes accoudés sur un double rang d'épais coussins. Les femmes ne prenaient place parmi les hommes, sur ces lits, qu'à l'occasion des fêtes des dieux.

CHAPITRE II

LES SIÈGES AU MOYEN ÂGE

Les formes particulières au mobilier du moyen âge, s'expliquent par leur destination. Elles expriment avec une remarquable justesse des programmes positifs, pratiques, réalistes, tracés par l'usage et les mœurs, par les propriétés de la matière et les possibilités de l'outillage. Le moyen âge n'avait pas de mobilier populaire : la couche, le siège, la table de la classe pauvre ne comportaient aucune recherche. Mais le bourgeois riche et moyen, le maître-juré, l'artisan, membre de sa corporation, formaient une classe intermédiaire, puissante et respectée qui mettait son orgueil dans l'aménagement de son logis.

Les coutumes, les usages de toute nature trahissent un souci perpétuel et aigu : celui de la sécurité. L'on craignait l'assassinat, l'on redoutait la trahison des familiers; aussi bien adossait-on les sièges d'audience au mur, ou surélevait-on leur dossier, pour obliger l'assaillant à se découvrir. On craignait le poison; d'où l'usage des « essais », des « cadenas » et des épreuves effectuées à table. On craignait le pillage du logis pendant l'absence du seigneur : de là l'extraordinaire différence de qualité qu'on remarque entre certaines catégories de meubles. Ceux qu'on laissait au logis, exposés aux coups de main, ne consistant qu'en châssis grossiers, et ceux qu'on emportait avec soi dans les déplacements qu'imposait à l'homme lige le serment féodal affectant au contraire une véritable richesse.

Quels étaient les meubles stables ? C'étaient le lit et le banc, éléments fondamentaux du mobilier. A l'origine, un lit se composait des couvertures et des coussins faisant office de matelas, qu'on disposait à même le sol. L'humidité compro-

mettait-elle les tissus ? On isolait alors la couche au moyen d'un châlit. Au ^{xiv}^e siècle, ce support est devenu d'emploi commun : on construit alors des *lits cordés*, dont les matelas reposaient sur des cordes tendues, lits qui serviront aux domestiques jusqu'au ^{xvii}^e siècle ; et des *lits foncés*, munis de sangles. On distinguait d'ailleurs, entre le *lit de parement* c'est-à-dire d'apparat, et la couche où l'on « souloit gésir » : où l'on avait coutume de reposer. Mais jusqu'au ^{xvi}^e siècle, on n'aura garde d'abandonner dans un logis inhabité des boiseries coûteuses : on concilie le goût du luxe avec la prudence en construisant des châlits de simple menuiserie que garnissaient pendant le séjour du maître, des *courtines* de tissus précieux : cendal, bougueran, tartare, camelot. Les courtines, appelées *rideaux* dès la fin du ^{xv}^e siècle (1477, 1498, 1507), prendront décidément ce nom au ^{xvii}^e siècle, en même temps que le châlit celui de *bois de lit* (1610), et le lit lui-même celui de couche : il n'est pas inutile de noter les transformations du mot qui désigne une même chose. La centralisation du pouvoir à la fin du ^{xv}^e siècle amène une sécurité jusqu'alors inconnue : les anciens châssis grossiers dont une parure de tissus de prix faisait un magnifique décor vont, sans danger, s'enrichir à leur tour d'une ornementation sculptée qui leur sera propre.

L'évolution du siège suit les mêmes voies que celles du lit. A l'origine, on distingue la chaire, le banc, la forme, la selle et le faudesteuil. Encore ce dernier semble-t-il avoir eu d'abord un caractère tout spécial. Jusqu'au ^{xvi}^e siècle ces meubles dont les deux premiers étaient lourds et stables, et les seconds légers, suffisent à tous les besoins du cérémonial et de la vie privée. Une salle, au moyen âge, se composait essentiellement du lit, enveloppé dans les courtines, du banc, adossé au foyer, mais dont le dossier se faisait parfois « tourné », c'est-à-dire à renversement, puis de la chaire, au chevet ou du moins près

du lit. Le banc était le siège honorable : il occupait la meilleure place, dans ces vastes pièces mal fermées où les vents soufflaient « en ouragan », dira même au ^{xvii}^e siècle M^{me} de Maintenon. Aussi bien commandait-il la table : on apportait celle-ci devant les convives distingués assis sur le banc, le dos au feu, et pour les autres, on apportait des *formes*, c'est-à-dire des banquettes. La *forme*, en effet, était un siège essentiellement mobile, sans dais et même sans dossier. Ainsi la structure des sièges déterminait la figure de la table : en effet celle-ci ne s'arrondira qu'au ^{xvii}^e siècle, quand, aux bancs, se substitueront les chaises. La *selle* en effet, simple escabelle à trois ou quatre pieds, ne paraissait pas à table : sa fonction demeurerait modeste. Dans les chambres, un autre meuble indispensable et commode formait à la fois armoire et siège : c'était le coffre.

A la fois coffre et banc, l'*archebanc* consistait en un coffre long qu'un dossier et des accotoirs transformaient en banc. Il est à remarquer que le terme n'est usité que dans le Midi, mais ailleurs on connaît des « coffres servant de banc » (1471) ou des « bancs à coffre » (1605), qui sont la même chose. Autre variété, pareillement assez tardive : la *bancelle*, banc léger sans dossier, mais pourvu d'accotoirs. On en fit en bois vulgaire, évidemment destinées au commun, mais aussi de luxueuses, couvertes de tissus coûteux, qui avaient place même à la cour.

C'est à dessein qu'on n'a pas étudié dans ce chapitre les *stalles* d'église. Immeuble par destination, la stalle relève plutôt de la menuiserie que de l'ébénisterie.

Où trouvera-t-on des sièges du moyen âge ? Le musée du Louvre n'en possède aucun ; le musée de Cluny détient quelques belles chaises et deux bancs. C'est le musée des Arts décoratifs à Paris, qui en abrite le plus grand nombre et dans un excellent état de conservation.

Les chaires. — Il y a lieu de distinguer, entre les sièges du moyen âge, la *chaire* qui apparaît toujours comme un siège à bras et à dossier, et de structure rigide, du *faudesteuil*, qui est, à l'origine, un pliant sans dossier. Le siège sur lequel le sceau royal montre Charles V assis n'est pas une *chayère*, en dépit de l'inventaire de 1380, mais un *faudesteuil*. Cette confusion montre qu'à la fin du *xiv*^e siècle les termes avaient déjà perdu de leur précision.

Les *chaires* de l'époque romane ne nous sont connues que par leurs représentations peintes ou sculptées (fig. 6). Elles étaient curieusement décorées d'arcatures et de motifs géométriques, voire de personnages. Aussi bien n'y avait-il qu'une chaire dans la salle ou dans la chambre : elle était réservée au chef de la famille. De là l'importance qu'elle prit. Son dossier s'éleva, puis chez certains seigneurs souverains, se recourba en dais (Pl. III), ce qui constituait une prérogative et un signe de leur dignité. Entre ses quatre

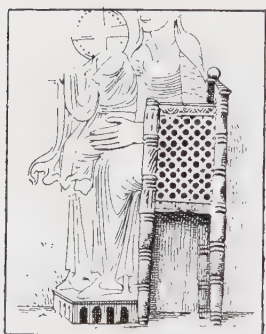


Fig. 6. — Chayère romane.
(La Charité-sur-Loire.)

pieds, les bourgeois logèrent un coffre où se plaçait le linge du jour. Un *carreau* ou coussin de velours maintenu sur le siège par la saillie latérale des montants atténuait la dureté des contacts. Le dossier était souvent décoré d'un écusson *armoyé* (Pl. III) ou d'une orbevoie à meneaux flamboyants ; le devant du coffre était décoré de l'ornement appelé *serviette* ou *parchemin plié* (Pl. III). Cet ornement consistait en la figuration d'une étoffe à plis ou d'un parchemin à bords retournés. On explique l'origine de cet ornement par la coutume de recouvrir les panneaux de feuilles de peau, qui, le temps aidant, se décollaient en formant des plis.



Chaire aux armes du Duc de Lorraine.
(Fin du xv^e siècle.)
Paris. Musée de Cluny.

Les faudesteuils. — Le *faudesteuil* du moyen âge est un meuble tout particulier, qu'il ne faut pas confondre avec la chaire, seul siège à bras que comportât alors le mobilier civil. C'est, à l'église, le siège épiscopal et, chez les laïcs, le siège de l'investiture royale. Sa construction même, rappelant la chaire consulaire, atteste sa destination. A l'origine, le *faudesteuil* était pliant; témoin le vénérable siège en bronze de Dagobert (638) que les livres d'administration de l'abbé Suger déclarent expressément avoir été celui qu'utilisaient

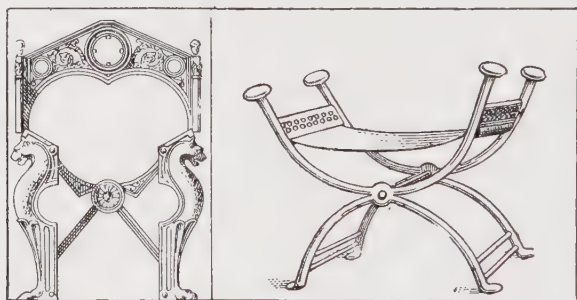


Fig. 7. — Faudesteuil de Dagobert au musée du Louvre.

Fig. 8. — Faudesteuil du Trésor de la cathédrale de Bayeux.

les rois de la première race, pour recevoir, lorsqu'ils prenaient le commandement, l'hommage des grands vassaux (fig. 7). Les sceaux nous montreront, au ^x^e siècle, des *faudesteuils* pliants à pieds très longs, surélevant le siège. Au ^{xii}^e siècle, un marchepied figure devant le trône, qui conserve sa forme originelle mais est rendu rigide par l'adjonction d'un dossier. C'est à cette époque que Suger fit munir d'un dossier le *faudesteuil* de Dagobert. Toutefois, le type ancien subsistera, comme en témoigne le siège en fer forgé du ^{xiii}^e siècle, conservé dans la cathédrale de Bayeux (fig. 8). Le *faudesteuil* disparaît vers la fin du ^{xiv}^e siècle.

On verra plus tard (Pl. IV) l'Italie créer, à l'image de ce siège particulier, les *sedia*.

Les bancs. — Fort simples du ^xⁱ au ^{xiv}^e siècle, composés d'un ais porté par quatre montants prolongés en pommeaux, les *bancs* étaient munis d'un dossier, qui, au ^{xv}^e siècle, va se développer en daïs. Le banc, à cette époque et pendant le ^{xvi}^e siècle, se complète d'un coffre dont le couvercle est formé par le siège monté sur charnières. Les régions méridionales appelleront ce meuble *archebanc*, mais le terme n'a pas été reçu dans les provinces du nord, qui connaissaient toutefois la chose. Parfois le banc fait corps avec le lit, parfois avec une armoire¹.

Les lits. — Ce n'est qu'à la fin du ^{xv}^e siècle que le châlit revêt un caractère d'art. Il affecte encore la forme générale du châssis à colonnes d'angles supportant les courtines que nous montrent les enluminures anciennes. Mais il devient un meuble. Son cadre inférieur et son

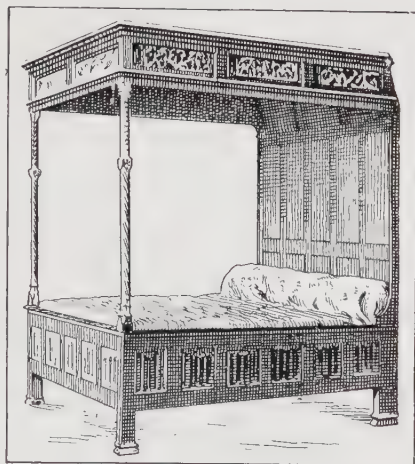


Fig. 9. — Lit de la fin du ^{xv}^e siècle.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

ciel porté par un chevet plein et par deux colonnettes, s'ornent de motifs décoratifs (fig. 9). Au ^{xv}^e siècle, on distinguait des lits de milieu et des lits d'applique, lesquels présentaient deux panneaux pleins et une seule colonne angulaire. Dès 1492, on faisait aussi des *châlits de camp* assemblés à vis de fer, et non plus à chevilles, et dont les sangles étaient fixées, non plus aux *pans* du meuble, mais à un cadre amovible : d'où résultaient de grandes facilités de démontage.

1. Un modèle d'armoire-à-banc est reproduit dans : G. Janneau, *Les Meubles*, vol. II.

CHAPITRE III

LES SIÈGES DE LA RENAISSANCE ITALIENNE
CARACTÈRES GÉNÉRAUX

La Renaissance italienne a-t-elle un mobilier caractéristique ? On n'en saurait douter. En quoi consiste la nouveauté du mobilier qu'elle a créé ? Cette nouveauté paraît avoir été d'ordre décoratif bien plus que d'ordre constructif. Il est évident pour qui confronte les formes de ses lits et de ses sièges avec celles des meubles correspondants du moyen âge, que celles-là procèdent de celles-ci. Les sgabelli, les fauteuils à tenailles, les lits et les sièges à haut dossier constituent des étapes de l'évolution de formes antérieures, communément adoptées. Toute l'Europe occidentale telle qu'elle était au xv^e siècle, c'est-à-dire la France, l'État hispano-flamand, la Hollande et la Grande-Bretagne, a fait usage de sièges dont la figure générale était sensiblement la même. Mais la construction d'un meuble n'est pas tout : sa décoration le caractérise aussi fortement, et souvent d'une manière plus saisissante. Aussi bien, ce qui confère un intérêt historique particulièrement puissant à la formule italienne, c'est la remarquable diffusion dont la firent bénéficier des conditions politiques singulièrement favorables. En 1246, invoquant le droit féodal et les étranges prétentions à la possession du sol qu'il autorisait, la maison de France, en la personne de Charles d'Anjou, frère de Louis IX, s'était saisie des Deux-Siciles, qui lui allaient échapper en la terrible journée des Vêpres siciliennes, en 1282. Les descendants du comte d'Anjou s'attacheront, pendant deux siècles, à reconquérir cette couronne. Le bon roi René, lui-même, si peu soucieux des grandeurs humaines, croyait servir la tradition de sa lignée en poursuivant à son tour, ce mirage. Enfin dans le dernier

quart du xv^e siècle et dans le premier quart du xvi^e, se succèdent les grandes campagnes de Charles VIII, de Louis XII et même de François I^{er}.

Le fait important, au point de vue de l'histoire de l'art, est qu'ainsi, pendant plus de deux siècles, d'une manière ininterrompue, l'école française eut sous les yeux des modèles italiens. Les armées n'avaient alors ni la mobilité, ni l'uniformité que nous leur connaissons. C'étaient des bandes fort indépendantes, marchant sous la bannière du chef qui les payait, et qu'encombraient un bagage énorme encore alourdi du butin réalisé. Leur engagement terminé, la campagne ne le fût-elle pas, ces bandes quittaient l'armée, s'en retournant chez elles. De la sorte, parallèlement aux importations commerciales ordinaires, qui, d'ailleurs, étaient étroitement contrôlées par les jurandes, se produisait un mouvement d'échanges assez actif.

Ainsi, nous trouvons, chez nous, à la fin du moyen âge, le fauteuil à tenailles, qui justement, est pliant et par conséquent aisément transportable. Or, au début du xvi^e siècle, nous le trouvons en Italie, portant le nom d'un chef de parti, Savonarole, mort en 1492. Quel des deux pays en est l'inventeur? Dans l'état actuel des informations, le point à retenir est la certitude d'une évolution parallèle des formes, ou mieux de l'architecture générale des meubles. Leur décor, en effet, conserve un caractère local très prononcé. Entre deux meubles de même composition, l'un français, l'autre italien, l'on distingue d'emblée la différence. L'un est discret et mesuré dans l'emploi des moyens décoratifs; l'autre aime l'intensité, le mouvement, les énergiques oppositions d'ombres et de lumières. Le premier cherche les larges accents, les modelés gras, les noirs profonds; le second les scintillements brillants et vifs, les reliefs légers qui accrochent la lumière.

Aussi bien, tandis que l'art français, comme il est mani-

feste, s'applique à mettre en valeur la structure des meubles en tirant, des formes, des effets décoratifs, l'école italienne recherche l'effet pour lui-même. La fantaisie charmante qu'elle prodigue en ses pilastres, en ses bandeaux, en ses frises, en ses encadrements, apparut évidemment à nos vieux artisans pondérés comme l'expression d'un art supérieur. Ils étaient trop cultivés dans leur métier pour ne pas entendre la leçon de cette effective renaissance d'une antiquité dont l'art gallo-romain n'avait ni compris, ni bien transmis les formules.

D'autre part, l'Italie produisait des modèles nouveaux : témoin ses fauteuils à siège et dossier de cuir, aboutissement logique des sièges du moyen âge. Il était rationnel de simplifier le fauteuil en substituant la sangle fixe au coussin posé sur un siège de bois. Le premier qui s'en avisa fit toutefois une révolution : il semble que ce soit à l'Italie qu'il convienne d'attribuer cette invention. Nous verrons, dans la suite, l'intérêt de cette constatation.

On trouve dans la plupart des musées d'art décoratif d'Europe des sièges de la Renaissance italienne.

A Paris, c'est au musée Jacquemart André qu'on en voit le plus grand nombre, notamment deux *sgabelli* décorés de marqueterie (xv^e siècle), deux autres *sgabelli* décorés de reliefs (xvi^e siècle), deux fauteuils garnis de cuir doré au fer (xvi^e siècle), deux fauteuils en X de forme massive, deux fauteuils en X à claire-voie (xvi^e siècle).

Le musée de Cluny à Paris conserve deux fauteuils en X, un fauteuil à haut dossier décoré d'incrustations.

Le musée des Arts décoratifs abrite deux fauteuils du xvi^e siècle. Enfin, on trouve au musée du Louvre un fauteuil en X orné d'incrustations de nacre et d'ivoire, œuvre du xv^e siècle, provenant de Venise, ainsi qu'un fauteuil à haut dossier et bras en volutes; ce dernier qui offre des traces de dorure, date du xvi^e siècle.

Les sgabelli. — Le *sgabello* constitue, par excellence, le siège mobile de la Renaissance italienne. Dès le ^{xv}^e siècle, il apparaît en Urbino : le palais ducal en avait un grand nombre.

Le *sgabello* se caractérise par le curieux assemblage de deux ais, l'un antérieur, l'autre postérieur, s'inclinant doucement l'un vers l'autre et supportant le siège, muni d'un



Fig. 10 et 11. — Sgabelli de la collection Bardini à Florence.

A gauche : 1^{re} moitié du ^{xvi}^e siècle. H^r : 1^m40.

A droite : 2^e moitié du ^{xvi}^e siècle. H^r : 1^m06.

dossier. Cette description schématique ne saurait donner l'idée de la recherche décorative qui confère à ce petit meuble, d'ailleurs pesant et sans grâce, un véritable intérêt (fig. 10 et 11). L'ingéniosité des huchiers italiens se prodigue en formes imprévues, en profils parfois heureux, en silhouettes tourmentées, et surtout en reliefs dont le caractère brillant ne saurait justifier l'inopportunité.

Toute cette décoration tapageuse, ces mascarons, ces volutes, ces découpures caractérise le style dit *Baroque*.

Les faudesteuils en X. — La Renaissance italienne, durant tout le ^{xv}^e siècle, et jusqu'au milieu du ^{xvi}^e, a fait grand usage du fauteuil en X, dont on distinguait deux types : la *sedia dantesca* et la *sedia savonarola*.

La première est la plus ancienne (fig. 12). Elle rappelle la forme d'un siège pliant, de construction simple, fait de quatre montants qui se croisent, deux par deux, pour supporter le

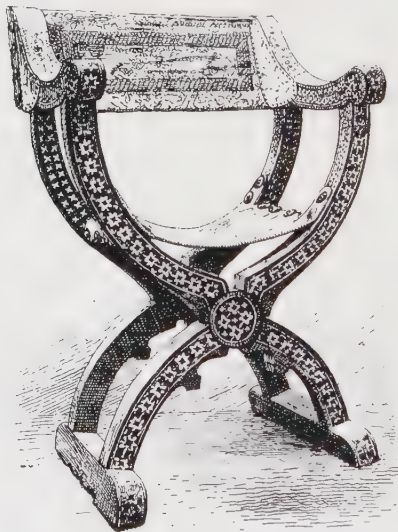


Fig. 12. — *Sedia dantesca*.
(Milieu du ^{xv}^e siècle.)
Collection Bardini à Florence.

siège. Celui-ci n'est fait que d'une large sangle de cuir que cachait un coussin. Un dossier rectiligne, deux accotoirs et deux patins donnaient à ce siège l'aspect d'un faudesteuil, en même temps qu'ils en maintenaient l'assemblage. Une délicate et riche incrustation de nacre, d'ivoire ou de bois clairs semant d'étoiles ou de figurines ses surfaces nues lui conférait un prix tout particulier. La France désignait ce meuble du nom de « fauteuil à la façon de Gênes ».

Elle appelait « fauteuils à tenailles » la *sedia savonarola* (Pl. IV), évidemment issue du *faudesteuil* médiéval, et qui compte huit montants parallèles affectant un mouvement de contrecourbe plus capricieux. Son dossier se caractérise par une silhouette plus animée, et souvent par la présence d'un écusson. On remarquera que les pieds de la *sedia dantesca* forment l'arc brisé gothique du ^{xiii}^e siècle et ceux de la *sedia savonarola* (Pl. IV) un arc en accolade, élément caractéristique de l'art gothique du ^{xv}^e siècle.



Sedia savonarola (1^{re} moitié du xvi^e siècle). Collection Bardini à Florence.

Les fauteuils à haut dossier. — Pendant la première moitié du xvi^e siècle apparaissent, en Italie, deux sièges dont le



Fig. 13. — Fauteuil garni de cuir. H^r : 1^m21.
(1^{re} moitié du xvi^e siècle.)
Collection Bardini à Florence.

type se répandit, dans toute l'Europe occidentale, avec une extraordinaire rapidité : les fauteuils à haut dossier. L'un d'eux est en bois sculpté, l'autre en cuir. Celui-ci (fig. 13) se compose d'une simple carcasse maintenue par les entretoises qui portent le siège, et par celles qui relient les pieds.

Sous le siège deux bandeaux sculptés d'entrelacs four-

nissent un point décoratif, qui s'accorde avec la richesse du large dossier de cuir gaufré, piqué de gros clous dorés.

Le bandeau sculpté qui, pratiquement, sert d'entretoise



Fig. 14. — Fauteuil à dossier ajouré. Fin du xvi^e siècle.

H^r : 1^m41. — L^r : 0^m66.

Collection Bardini à Florence.

entre les montants latéraux subsiste jusqu'au xvii^e siècle. L'art italien semble, à la fin de la Renaissance, s'attacher à conserver à la membrure du siège son caractère de robuste nudité, en limitant l'ornementation aux parties mineures : dossiers, fleurons, bandeaux et chutes d'accotoirs (fig. 14).

Les banquettes florentines. — C'étaient là des sièges mi



Fig. 15. — Banquette florentine xvi^e siècle.

H^r : 0^m91. — L^r : 0^m70. — Prof. 0^m50.

Collection Martin Le Roy.

culturels, mi civils, servant surtout de trône épiscopal. Ils étaient l'œuvre des ateliers florentins. Leurs montants amortis en pommes aplaties, les entretoises qui relient leurs pieds, et leurs accotoirs à balustrade, étaient tournés.

Les lits. — Il nous est parvenu nombre de lits de la Renaissance italienne. Ils se caractérisent par leur importance architecturale et la richesse de leur ornementation. Ils



Photo Giraudon.

Fig. 16. — Lit vénitien du xvr^e siècle.
Musée du Louvre à Paris.

constituent un véritable édicule, avec la balustrade qui l'isole et ses colonnes portant un entablement. Le lit, de travail vénitien, provenant de la donation Piot, que conserve le Louvre (fig. 16), fournit le type classique. Ses colonnes à fût cannelé sortant d'une base fantaisiste et son entablement décoré de rinceaux offrent une ornementation dont les reliefs se détachent en or sur un fond d'azur.

CHAPITRE IV

LES SIÈGES DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

C'est à peu près au milieu du xvi^e siècle, que se produit en France le véritable renouvellement du style décoratif. Avant 1530, les artistes français étaient allés en Italie, avaient vu les œuvres de la Renaissance italienne et les antiques, et rapporté d'*oultremonts* certaines formules qu'ils surent, avec infiniment d'adresse, mêler avec les leurs. Après 1530, ce sont les Italiens qui viennent chez nous : le Rosso, le Primatice, Andrea del Sarto, le Boccador, Giocondo, Solario, Leonard de Vinci lui-même. Sans doute, les armées de Charles VIII avaient bien ramené vers la cour d'Amboise quelques artistes aventureux : mais c'étaient de trop minces personnages pour opposer leur style à des traditions techniques maintenues par la puissance d'orgueilleuses et jalouses corporations. Il apparaît même que les « architecteurs » et les « deviseurs de plans » italiens, tout illustres, ne fournissaient, avant la construction de Fontainebleau, que des idées et des projets, où l'on choisissait, où l'on puisait, mais librement.

Avant peu, l'italianisme va dominer la mode. Il règne dès 1563, à la petite cour du Dauphin qui vient d'épouser Catherine de Médicis. Le langage, le costume, les usages vont se tourner à l'Italie. Les arts industriels reflètent fidèlement ce goût nouveau. Une formule décorative un peu chargée,

trop abondante, succède à celle qui, sur des formes nettes et clairement établies, esquissait, du bout de l'outil, d'ingénieuses et gracieuses arabesques. Toutefois, ce serait tomber dans une étrange erreur que de qualifier de décadence un art, qui pour acquérir certaines qualités, en sacrifie d'autres. L'art du meuble, au xvi^e siècle, abandonne la savoureuse et charmante simplicité des vieux âges, où la structure comptait seule, à peine ornée de quelques ferronneries, puis relevée d'une élégante sculpture en faible relief. Mais il s'attache à composer, à équilibrer des masses, à combiner des effets qui, pour l'œil, à l'aide d'artifices habiles, et de divisions arbitraires, diminuent l'importance relative de certains volumes et de certaines surfaces. Il y a là toute une science fort nouvelle. On pourrait définir en une formule les conceptions opposées qu'ont manifestées les deux Renaissances, ou mieux l'art médiéval persistant et l'italianisme. Le premier soulignant des formes par le décor, et le second les modifiant par les divisions qu'il y crée.

Il serait injuste de ne pas relever les progrès qui s'accomplissent, au cours du xvi^e siècle, dans le domaine du confort. Dans la grande salle du moyen âge étaient installés à demeure quelques meubles lourds : le lit, le banc, la chaire ; on y ajoutait la table et les *formes* au moment des repas ou pour certaines audiences. Le xvi^e siècle ne renverse aucun des usages établis : mais il en change le cadre. A la chaire à dais, pesante et solennelle, il substitue la chaire à bras, ce siège mobile qu'aujourd'hui nous appelons fauteuil : et l'art de la conversation va naître. Aux surfaces dures du bois naturel, fussent-elles couvertes d'un coussin, il préfère les garnitures de cuir, de tapisserie et de tissus plus fins, tendues sur des sangles rembourrées de feutre. Peu à peu le mobilier médiéval, en se transformant, élabore les modèles qui se cristalliseront au xviii^e siècle.

La chaire de salle. — Ni l'architecture générale ni la place traditionnelle de la haute chayère du moyen âge ne vont être modifiées par la Renaissance, qui, toutefois, découronnera ce meuble du dais qu'il avait chez les seigneurs souverains. Les dossiers redeviennent droits, terminés carrément par un entablement. La chaire, conservant un caractère de siège de commandement, reste unique, et demeure la voisine du lit. Comme un coffre se loge encore entre ses pieds, rien ne distinguerait la chaire de la Renaissance de celle du moyen âge si la décoration n'en était très différente.

L'ornementation de ces beaux meubles reflète avec une remarquable fidélité celle de l'architecture même. Au début et jusqu'au second tiers du xvi^e siècle, on conjugue avec beaucoup de grâce l'influence italienne avec la tradition française (fig. 17). Les panneaux de hucherie conservent leur caractère robuste et franc, et le décor, de faible relief et de composition symétrique dans la fantaisie, l'aspect d'un divertissement d'artiste légèrement indiqué du bout du ciseau. Plus tard, nous verrons les éléments décoratifs gagner de l'importance, envahir les surfaces, et s'arroger tout l'intérêt. Les montants s'élargiront pour affecter la forme de véritables pilastres. Le dossier se décorera de bas-reliefs à figures, et non plus d'un rinceau encadrant un médaillon, comme à l'époque de François I^{er}. Un fronton considérable couronnera le meuble.

Sous le règne de Henri II, l'italianisme est établi. La cour de Catherine de Médicis en avait introduit, et l'on peut dire imposé, la mode. Ses formules, imitées de l'antique, dominent le style architectural et le style décoratif. La chaire que nous reproduisons ici (fig. 18), en présente tous les détails caractéristiques. La silhouette générale s'en est allégée, par la suppression du coffre inférieur, et l'on ne peut qu'admirer le parfait équilibre d'un ensemble qui oppose à l'ample développement du dossier la vigoureuse décoration du bandeau du

siège. L'artiste a eu l'adresse de diviser en plusieurs panneaux la grande surface verticale, dont la partie principale, à



Fig. 17. — Chaire de salle François I^{er} (à gauche). Musée de Cluny à Paris.

Fig. 18. — Chaire de salle Henri II (à droite). Collection Rougier à Lyon.

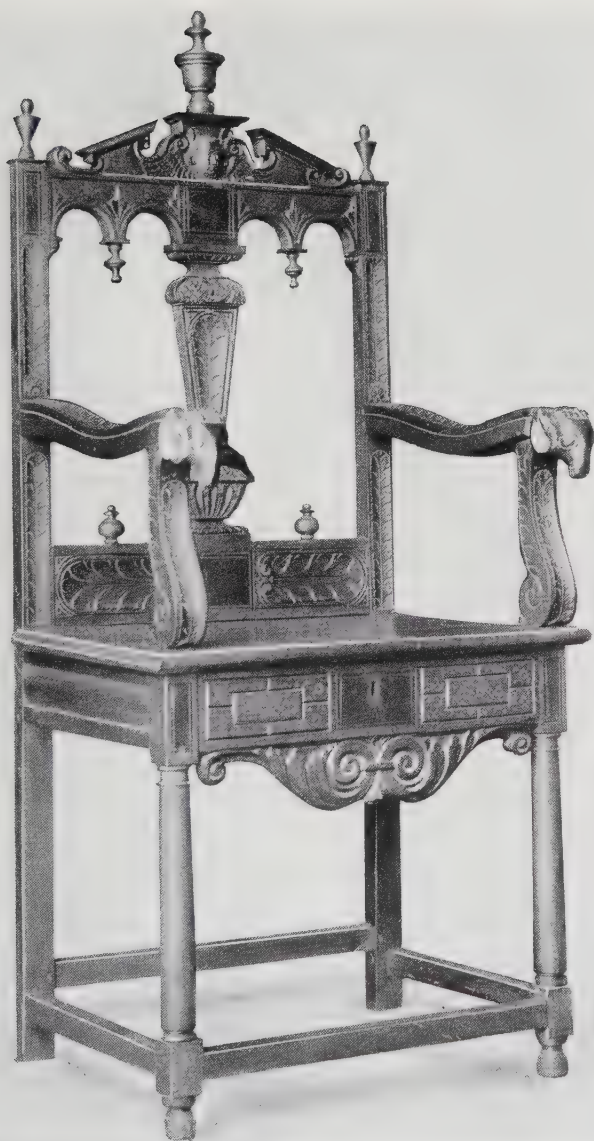
décor de fantaisie, s'encadre entre une frise abritée par une corniche à forte saillie, un large bandeau qui surmonte le siège, et les pilastres à cariatides qui prolongent les puissants accotoirs à chimères et têtes des béliers. D'abord, le meuble paraît chargé. A l'analyse, on reconnaît la supériorité de sa composition.

La chaire à bras. — La chaire à bras est le siège qu'aujourd'hui nous appelons un fauteuil et qui prendra ce nom dès le ^{xvii}^e siècle.

Au ^{xvi}^e, un fauteuil était encore ce siège solennel qui servait aux cérémonies royales et rappelait, par sa composition, le faudesteuil du moyen âge. D'autre part, la chaire se caractérisait, non seulement par sa silhouette et son haut dossier, mais par les joues qui formaient ses accotoirs. On avait besoin d'un siège d'apparat mobile : ce fut la chaise à bras. Son siège, encadré d'un bandeau généralement sculpté, est porté par quatre pieds que relie, près de terre, quatre traverses. Le dossier, dont la hauteur ne dépasse plus le niveau de la tête de la personne assise, s'allège et s'ajoure. Le cadre qu'il forme est traversé, tantôt par un panneau sculpté horizontal, tantôt par un balustre vertical (Pl. V). Les bras sont formés d'un support et d'un accotoir galbé amorti en ornement décoratif, tête de béliet ou mufle de lion. Autres particularités : le coffre qui se logeait entre les pieds d'un meuble stable disparaît. Un élément décoratif nouveau, la plume ou penne d'oiseau, paraît. (Pl. V, au balustre du dossier).

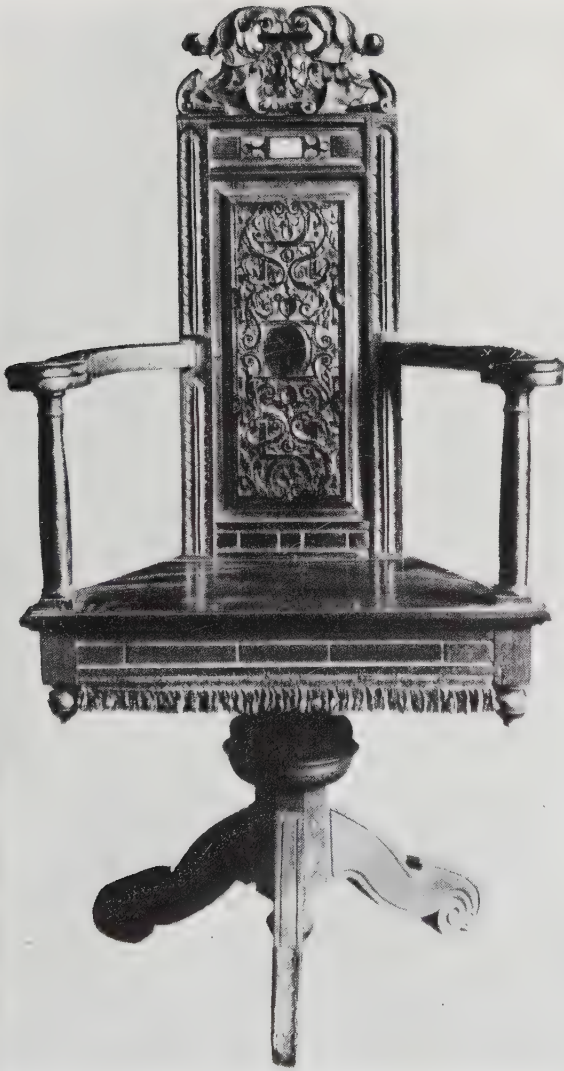
La chaire à bras s'introduit dans le mobilier pendant la première moitié du ^{xvi}^e siècle. Jusqu'au milieu du ^{xvii}^e, elle y voisine avec la chaire de salle, dont certains inventaires attestent la persistance en 1631 et même en 1668. Elle-même disparaît alors, ou plus justement son nom disparaît : la chose s'appelle désormais *fauteuil*, sauf à la cour où le siège à bras du Roi aura le nom de *chaise*.

La chaire à bras de la Renaissance est généralement construite en bois apparent et garnie d'un coussin. Vers la fin du siècle, toutefois, elle sera fréquemment couverte : de cuir, comme l'étaient les chaires de Gabrielle d'Estrées (inventaire de 1599), de tapisserie à gros point, de tapisserie de lisse, de damas de Naples ou de « satinade ».



Chaire à bras Henri II. Paris. Musée du Louvre.

La caquetoire. — C'est en 1514, dans l'inventaire de la duchesse de Valentinois, qu'on découvre la première mention de la *chaise à femme*, couverte, ainsi que son dossier, de « velloux vert ». Dans un inventaire de 1587, Henry Havard a noté « huit chères de paille, *servant à femmes*, à la fasson de Pise ». On le sait, les meubles « à la gènoise » ou à la « façon de Pise » étaient incrustés : c'est cette technique qui les caractérise. La *chaise à femme* apparaît comme un siège léger. Elle fut inventée pour répondre aux besoins d'une vie mondaine qui se développait : la compagnie avait besoin de sièges mobiles, qu'on pût approcher du foyer. Mais c'est arbitrairement que l'on confond la chaise à femme avec la *caquetoire* nommée dans les vieux inventaires à partir de 1590. La caquetoire est un siège sur la forme duquel les vieux textes fournissent quelques indications : « huit chaires de bois dont sept caquetoires et l'autre à haut dossier et bras », dit un document de 1531, « six grandes chères caquetoires, plus une chère à bras à haut dossier », dit l'autre en 1568. « Six petites chaises, autrement dit caquetoires », lit-on dans un troisième de 1589. Le doute n'est pas possible, la caquetoire est un siège léger, différent de la chaise à vertugadin, qui n'avait pas de bras. En effet, l'on faisait, au xvi^e siècle, des *caquetoires* à pivot tripodes, munies de bras (Pl. VI). Elles n'eussent pas pris ce nom si la caquetoire eût été, par définition, un siège privé d'accotoirs. La caquetoire indique un progrès dans la recherche du confort; elle fut, en effet, un des premiers sièges à dossier incliné et on constate un dévers de 10 centimètres dans le dossier de la plupart d'entre elles. La tablette du siège est souvent en forme de trapèze (Pl. VI) mais parfois aussi semi-circulaire. Quand la caquetoire n'est pas montée sur pivot, elle repose sur quatre pieds reliés par des traverses ou par une entrejambe en T. Les caquetoires d'enfants sont à dossier bas, avec une planchette de support pour les pieds.



Caquetoire tournante en noyer. Paris. Musée du Louvre.

Les lits. — L'application toute nouvelle des vis de rappel en fer à la construction du lit, facilitait son démontage et par conséquent son transport. Jusqu'au milieu du xvii^e siècle, on fabriquera des coffres couverts de cuir « pour mettre le bois de lit », ce qui permettait d'emporter avec soi des boiseries

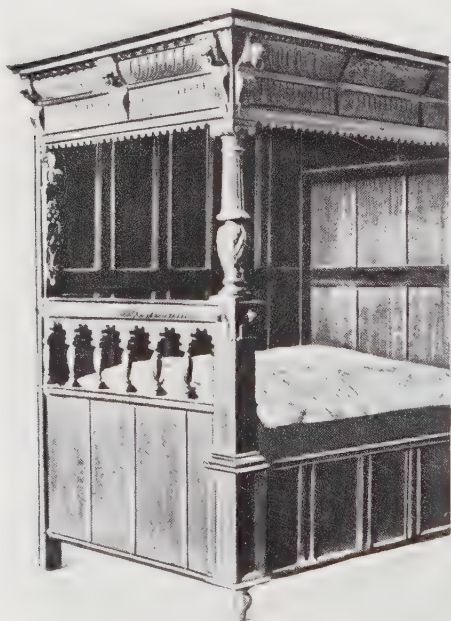


Fig. 19. — Lit adossé sur deux faces.
Anvers. Musée Steen.

luxueusement travaillées. Les lits monumentaux, tels que celui de Jeanne d'Albret, qu'on admire au château de Pau, et celui du musée Steen à Anvers, lits « de parement » qui ne voyageaient guère, furent eux-mêmes précieusement sculptés (fig. 19).

Leur architecture se modifie en même temps. Le ciel du lit médiéval était indépendant du châlit; il consistait en un plafond mobile suspendu par des cordes au-dessus de la couche. Le xvi^e siècle associe les deux éléments par des colonnes angu-

laire (Pl. VII), ce fut le lit à quenouilles, première formule des lits à baldaquin. Le lit du xvi^e siècle ne tient pas sa richesse uniquement de sa sculpture et de ses tentures. Le plus grand luxe marquait son exécution; on le dorait, on l'argentait, on en incrustait d'ébène et d'ivoire les bois de prix. Celui de François I^{er} était « marqueté à feuillages de nacre de perle ». Les montants du lit de Henri III étaient « d'or nuéz de relief ». La tradition se perpétuera jusqu'au xviii^e siècle.



Lit Henri III. — Paris. Musée de Cluny.

CHAPITRE V

LES SIÈGES SOUS LOUIS XIII

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Il est un peu dangereux, et tout au moins très spécieux, d'attribuer le nom d'un certain règne à la formule d'art qui s'est réalisée sous lui. Tout d'abord, cette formule s'est généralement élaborée beaucoup plus tôt, et déjà se transforme. De plus, la désigner du nom d'un roi, c'est prétendre, bien hardiment, qu'elle a pris naissance dans le pays qu'il gouverne. Or, si la chose est vraie en ce qui concerne certains modèles qui ont évolué sur place, comme la plupart des meubles hollandais et britanniques, elle ne l'est pas en ce qui concerne les meubles dits Louis XIII.

En réalité, le style qu'on désigne ainsi est le produit de deux influences différentes, l'italienne et l'espagnole, superposées aux traditions françaises du moyen âge. Il apparaît même que les formules néerlandaises ne sont pas étrangères à sa formation. Comment en irait-il autrement ? La cour de Marie de Médicis, après celle de Catherine de Médicis, maintenait à Saint-Germain les modes, les usages, voire le langage italiens. Mais la ville était fort hispanisante. Il faut se rappeler que l'Espagne tenait, en ces temps d'activisme religieux, la bannière du catholicisme, qu'elle avait pris une part directe aux troubles de la Ligue et qu'elle enfermait la France entre

ses feudataires. L'influence de ces deux puissances était immédiate et s'exerçait par l'exemple, cependant que, par une réaction normale, les leçons du génie français allaient modifier les formules étrangères.

Il est téméraire, dans ces conditions, de parler d'un style Louis XIII. La vérité est qu'il y a un style de l'Europe occidentale de la première moitié du xvii^e siècle. Dans l'état actuel du dépouillement des archives, il est impossible d'en suivre, d'atelier en atelier, l'évolution. Nous savons seulement qu'en Italie, dès le xvi^e siècle, on fabriquait les sièges tendus de cuir et garnis de gros clous communément attribués à l'Espagne. On assigne pareillement une origine hispano-flamande aux sièges cannés offrant, entre leurs pieds antérieurs, un large « blason » sculpté : or, nous trouvons les plus anciens en Italie. Mais est-ce à dire qu'il faille tenir pour définitives ces constatations ? Nous n'avons garde de le prétendre.

La Hollande, l'Angleterre même, subissent l'influence générale : la première toutefois apporte au style européen qui s'élabore une contribution considérable : les modèles de l'Extrême-Orient. La Compagnie des Indes est alors un agent essentiel de l'évolution artistique. Sans doute, les sièges ni les lits n'imitent les formes chinoises, mais les décors s'en inspirent. On verra les panneaux des meubles hollandais s'orner de compositions géométriques évidemment orientales. Mais, tandis qu'au moyen âge les relations artistiques internationales affectaient un caractère individuel, au xvi^e siècle elles revêtent un caractère collectif. Le développement du commerce et l'activité de l'importation stimulaient l'esprit routinier des corporations. Le règne de Louis XIII apparaît un peu comme l'époque où les arts techniques, oublieux des traditions médiévales, cherchèrent une formule commune à toute l'Europe occidentale, et de laquelle chaque pays ne dégagera que plus tard son style particulier.

Les sièges tendus de cuir. — Depuis longtemps nos artisans avaient imaginé de tendre leurs sièges de larges sangles de cuir, quand les meubles italiens garnis en cuir pénétrèrent en France, au milieu du *xvi^e* siècle. La mode s'en introduisit sans peine, qui, pendant un siècle règnera sans conteste. En



Fig. 20. — Chaise garnie de cuir.
Travail espagnol. (Collection Pozzi.)
Tournage dit « en chapelet ».

1582, un certain Robert Rémy reçoit du roi de Navarre « six grandes chères couvertes de cuir rouge, jaune, orange, garnies de clouz doréz », signalement caractéristique. En 1595, les comptes de la ville de Lyon consignent le paiement de douze écus à Jehanne Dynet pour « six chaires de cuir rouge », destinées à la chambre de Gabrielle d'Estrées. Et l'inventaire de celle-ci, dressé en 1599, signale « neuf chaises de noyer doré, cinq à vertugadins et quatre à bras couvertes par le siège et dossier de cuir orangé, garni de clous argentés ». Apparus à la fin du *xvi^e* siècle dans nos provinces méridionales, les sièges de cuir vont se multiplier. Sous Louis XIII, ils auront une telle faveur qu'ils cons-

titueront l'un des éléments caractéristiques du mobilier de ce temps. Ils affecteront certaines formes très particulières : témoin la large chaire à bras à dossier bas, meuble dont, assez généralement, les supports d'accotoirs sont faits de bustes féminins (fig. 21); témoin aussi la chaise à entrejambes tournées dont les barreaux latéraux sont placés plus bas que les autres, l'entretoise antérieure formant un « blason » décoratif.

On peut distinguer les sièges d'origine italienne, espagnole

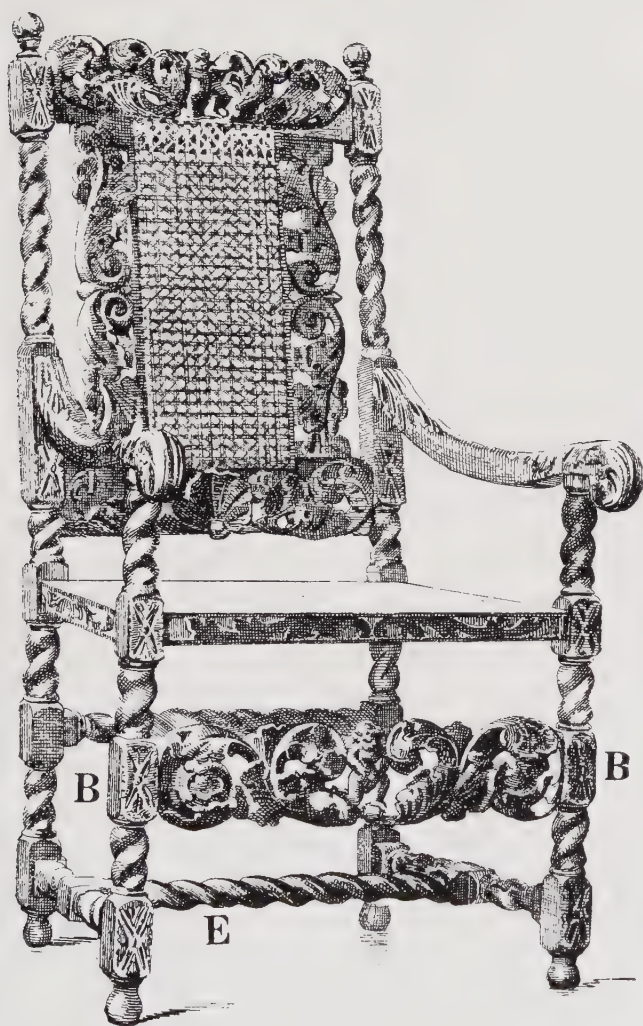


Photo Panard.

Fig. 21. — Fauteuil de cuir gaufré. Travail français. Tournage en spirales.
Musée de Cluny à Paris.
(Extrait de : Martin, *Le style Louis XIII.*)

(fig. 20) ou hollandaise à l'ornement qui domine les montants de leur dossier. Les premiers portent une palmette ou un mascarón, les seconds un fleuron, les troisièmes un mufle léonin tenant un anneau. L'entretoise antérieure, dans les sièges espagnols, dessine deux S entrelacés (fig. 20).

Les sièges cannés. — Le *Dictionnaire du Commerce* de Savary définit ainsi la *canne* en 1723 : « Rotin dont on fait en le fendant par morceaux ces meubles de canne dont on fait un si grand usage et un si grand commerce en Angleterre et en Hollande, et qui commence à passer en France. » Les sièges cannés constituaient donc à cette époque, un « article » d'importation. Cependant, en 1722, l'inventaire des meubles du château de Versailles consignait la présence de « trois fauteuils de bois de noyer verny *et bois de canne* », et de « douze chaises à dos à *bois de canne* », évidemment français et du temps de Louis XIV. D'autre part, nos musées conservent nombre de chaises à bras du *xvii^e* siècle, et notamment du règne de Louis XIII, qui sont manifestement construites pour recevoir une garniture de canne (Pl. VIII). Le moyen d'expliquer cette apparente contradiction ? L'on faisait en France, dès le début du *xvii^e* siècle, des sièges de jonc, à l'imitation des Hollandais, à qui justement le *Dictionnaire du Commerce* attribuera la paternité des sièges cannés. En 1691, d'après le *Livre commode*, « *les tourneurs qui vendent des chaises garnies de jonc* sont pour la plupart au Marché-Neuf, rue Grenier-Saint-Lazare et rue Neuve-Saint-Médéric ». C'étaient donc les *tourneurs* et non les *ébénistes*, qui fabriquaient les sièges légers, tournés en torsade (Pl. VIII) ou en chapelet (fig. 20), c'est-à-dire à boules juxtaposées, et munis d'une entrejambe : E, et d'un *blason* : large bandeau sculpté et refouillé, très caractéristique, non point d'une origine, puisqu'à la même époque la France, la Hollande, l'Angleterre et l'Italie l'adoptent, mais d'une date. La *canne* du *xviii^e* siècle n'a donc fait que remplacer le jonc du *xvii^e*, dont le montage était le même. Tous les sièges Louis XIII présentent, au droit de chaque assemblage (Pl. VIII — BB) un prisme dont les angles sont abattus et dont les faces, parfois nues (fig. 20 et 21), sont parfois ornées d'une rosace (Pl. VIII).



Fauteuil canné. Tournage *en spirales* encore appelé : *en torsade*.

Musée de Cluny à Paris.

E : Entrejambe en forme d'H — B : Prisme d'assemblage du pied
avec le bandeau sculpté servant d'entretoise et appelé *le blason*.

Le musée du Louvre conserve 2 fauteuils tout à fait semblables à celui-ci.

La chaise à arcades. — Si l'influence italienne se trahit à mainte reprise dans l'ameublement du début du xvi^e siècle, l'influence espagnole n'est pas moins active, témoin cette

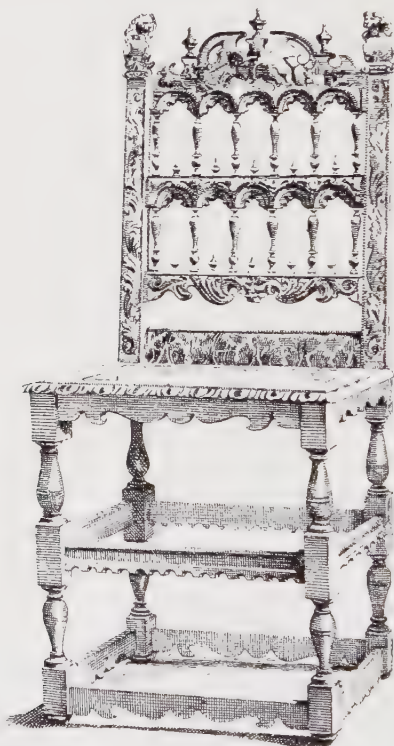


Fig. 22. — Chaise à arcades.
Travail hispano-flamand.
Paris. Musée du Louvre.

chaise dont le dossier est décoré de deux registres d'arcades polylobées (fig. 22). Il y a là une inspiration mauresque qui révèle une origine hispano-flamande. Deux solides cadres unissant les pieds à balustrès opposés forment à ces sièges un piétement dont la simplicité contraste habilement avec la richesse du dossier.

La chaise à pieds obliques. — Catherine de Médicis avait importé d'Italie la mode des robes à *vertugale*, ou *vertugadin*, dont l'ampleur acquit jusqu'en 1625 un développement considérable. Les chaises à bras étaient devenues inaccessibles et cependant le cérémonial exigeait qu'une dame



Fig. 23. — Chaise à pieds obliques.
Musées de Bâle et de Strasbourg.

d'un certain rang eût sa chaise. Le siège à vertugadin résolut ce problème. Sa tablette débordante (fig. 23) permit 'aux femmes de s'asseoir sans difficulté, ses pieds obliques élargissant sa base de sustentation et assurant sa stabilité. C'est dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, en 1599, qu'apparaît nommément pour la première fois la chaise à vertugadin. Au milieu du xvii^e siècle, on appellera définitivement *chaise*, le siège caractérisé par l'absence d'accotoirs.

CHAPITRE VI

LES SIÈGES HOLLANDAIS AU XVII^e SIÈCLE

Comme nous l'avons montré, il y a peu de différences, encore sont-ce des différences de détail, entre les sièges français et les hispano-néerlandais de la première moitié du xvii^e siècle. On trouve dans les deux pays les mêmes chaires à bras, à dossier de canne ou du moins de jonc, et les mêmes sièges couverts de cuir à bas dossier rectangulaire.

Les ateliers hollandais fabriquaient toutefois, au milieu du xvii^e siècle, un siège très particulier, qu'on désigne sous le nom de siège Van Riebeck.

Van Riebeck était gouverneur du Cap de Bonne-Espérance vers 1650. C'était, à n'en pouvoir douter, un homme gros et court, au poids de qui les sièges ordinaires n'opposaient qu'une insuffisante résistance. Notre fauteuil hollandais, dont le siège circulaire ne s'élève qu'à 0^m,395, double, en effet, sa ceinture d'un second bandeau placé à mi-hauteur des six pieds, assujettis, en outre, à leur base, par un croisillon en étoile. Un dossier qui s'évase en segment de cône, à trois médaillons cannés, complète le siège, d'ailleurs commode et bien équilibré, qu'imitera le xviii^e siècle : témoin le fauteuil de la collection Freifrau Loudon à La Haye.

On remarquera que le fauteuil Van Riebeck (Pl. IX) est étudié pour le fonçage canné, à une époque où le mot n'existait pas, mais où l'on fonçait de jonc nombre de sièges en Hollande et même en France. La technique en est donc la même, et nous croyons trouver là une preuve nouvelle que le cannage n'est qu'un perfectionnement, dû à l'emploi d'une matière plus fine, d'un procédé plus ancien qui utilisait le jonc.



Fauteuil dit de Van Riebeck (xvii^e siècle).
Collection Martin Le Roy.

Une réplique de ce siège, mais avec une décoration plus riche, se trouve à La Haye
dans la collection Freifrau Loudon.

CHAPITRE VII

LES SIÈGES SOUS LOUIS XIV
CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Au début du règne de Louis XIV, c'est-à-dire au milieu du xvii^e siècle, se forme un style français original. Les formules d'origine étrangère ont perdu leur caractère particulier; elles sont résorbées; nos artisans les utilisent librement, sans se croire obligés à les imiter servilement. Cette indépendance apparaît dans les formes et même dans la composition de quelques sièges nouveaux, à la vérité peu nombreux : le lit de repos et le canapé. Les sièges cannés continuent d'être en usage; quant aux sièges de paille, qu'on dénommait *sièges à la capucine* en souvenir de leur origine conventuelle, ils s'introduisent à la Cour, et dans les intérieurs les plus somptueux. On les fait en bois tourné, peint en vert, rouge ou noir; on les garnit de carreaux.

Vers 1630, était apparu l'un de ces meubles nouveaux, bientôt mis à la mode : le *lit de repos*. M^{me} de Motteville en parle, en 1650, comme d'un meuble usuel. Mazarin en possédait plusieurs, et fort beaux; pareillement Nicolas Fouquet. En 1656, la cour les adopte officiellement. Ils consistaient en un châssis bas monté sur huit pieds reliés par des traverses, et comportaient un chevet bas. Leur présence dans les appartements n'était nullement insolite, puisque les mœurs toléraient qu'un visiteur « s'allongeât » sur un siège, et qu'à cet effet, les lits de repos, et plus tard, les canapés, étaient garnis de matelas et de traversin.

Le lit lui-même gagnait en solennité. Aussi bien s'enrichit-il, au xvii^e siècle, de tentures extrêmement précieuses : damas à broderies appliquées, soieries brochées et lamées, brocarts d'or et d'argent, enfin l'admirable série des velours travaillés. Le ciel des lits d'ange, à la duchesse, à l'impériale, à pavillon, en dôme, ne se garnit pas seulement de ces étoffes somptueuses, mais de panaches de plumes d'autruche desquels jaillissent des aigrettes de héron. Ces plumaux étaient rarement tout blancs : on en relevait le ton de plumes teintées de jaune et de vert. De ces lits magnifiques, mais composés d'éléments périssables, il n'est parvenu jusqu'à nous qu'un très petit nombre : celui de Louis XIV, à Versailles, est lui-même une reconstitution moderne : mais celui du musée des Arts décoratifs est ancien.

Les étoffes dont on recouvrait les sièges variaient suivant l'usage. Pour les sièges d'apparat, on choisit le velours de Gênes dont le fond était argenté, le damas, le satin, le brocart d'or. Pour les sièges d'un usage courant, on avait recours aux tissus veloutés ordinaires, tels que la *moquette* rayée de différentes couleurs, la *tripe* fabriquée en Flandre avec de la laine et du chanvre, le *velours d'Utrecht* fabriqué en Hollande avec du poil de chèvre. Pour ces mêmes sièges, on utilisait aussi le damas de laine et de coton et enfin le cuir qui, pour les sièges de luxe, était doré et gaufré.

Nombre de sièges étaient recouverts de tapisserie à l'aiguille, au gros et au petit point ; les motifs préférés étaient de grosses fleurs ou des rinceaux. C'était là l'occupation des jeunes filles de la bonne compagnie. On pratiquait le *point de Hongrie* à chevrons aigus et le *point à la turque* dont les ondes étaient verticales. Ne l'oublions pas : si les manufactures d'Aubusson tissaient depuis longtemps un gros point de lisse, le point menu de Beauvais ne date que de 1664.

Les placets et les ployants. — Les usages de l'ancienne monarchie observaient à la rigueur une hiérarchie des sièges qui suivait la hiérarchie des rangs sociaux. Elle commençait au fauteuil pour descendre au simple *carreau*¹, en passant par la chaise et le tabouret. Le grand nombre des petits sièges sans bras ni dossier qui figurent dans les inventaires anciens n'indique nullement qu'on en appréciait la commodité; c'est le cérémonial qui en exigeait l'emploi.



Fig. 24. — Placet (Ch^{an} de Versailles).

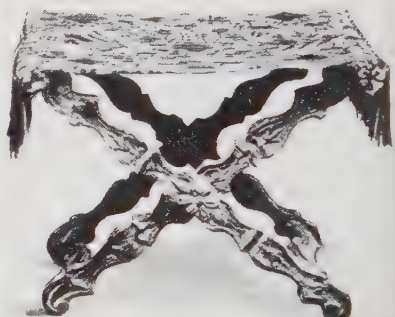


Fig. 25. — Ployant (Coll^{on} Baron Pichon).

Selon sa construction, il appartenait à la catégorie des *placets* ou à celle des *ployants*.

Le *placet* est formé d'un châssis rectangulaire rigide que portent quatre pieds en balustre, maintenus par une entrejambe en H (fig. 24). Sa hauteur commune est de 0,41 : toutefois, les placets en usage à la cour ne dépassaient point 0,25. Le *ployant* est fait d'un double X parallèle, monté sur un axe, et dont les pieds parallèles sont reliés par une traverse. Sa hauteur est aussi de 0,41 (fig. 25) et sa longueur atteint 0,50.

1. On désignait sous le nom de *carreau* un coussin quadrangulaire assez plat qu'on posait à terre pour s'asseoir. Le même terme désigne le coussin qui garnit les sièges cannés.

Fauteuil dit de commodité. — On a souvent reproché aux sièges Louis XIV de manquer de confortable; ce n'est pas toujours exact. Le fauteuil dit *de commodité*, avec ses



Fig. 25. — Fauteuil dit « en confessionnal » ou « de commodité »,
Paris. Musée des Arts décoratifs.

joues rembourrées sous les accotoirs, avec ses *oreilles*, avec son carreau de duvet est en somme l'ancêtre de la *bergère* Louis XV. On l'appelait aussi fauteuil *en confessionnal* parce qu'il servit tout d'abord aux prêtres pour la confession.

Les fauteuils. — En 1632 apparaît le mot qui va désigner désormais l'ancienne chaise à bras. Le *fauteuil*, siège distingué par excellence, prend, sous le règne de Louis XIV, certains caractères typiques. Son architecture, à lignes droites, se fait plus imposante. Son dossier s'élève et s'incline en arrière, jusqu'à atteindre un *dévers* de 0,20. Son piétement, conservant la composition antérieure en H, rem-

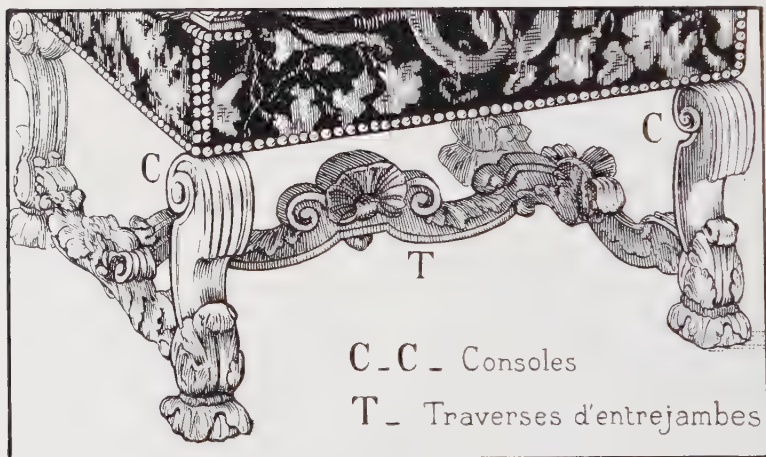
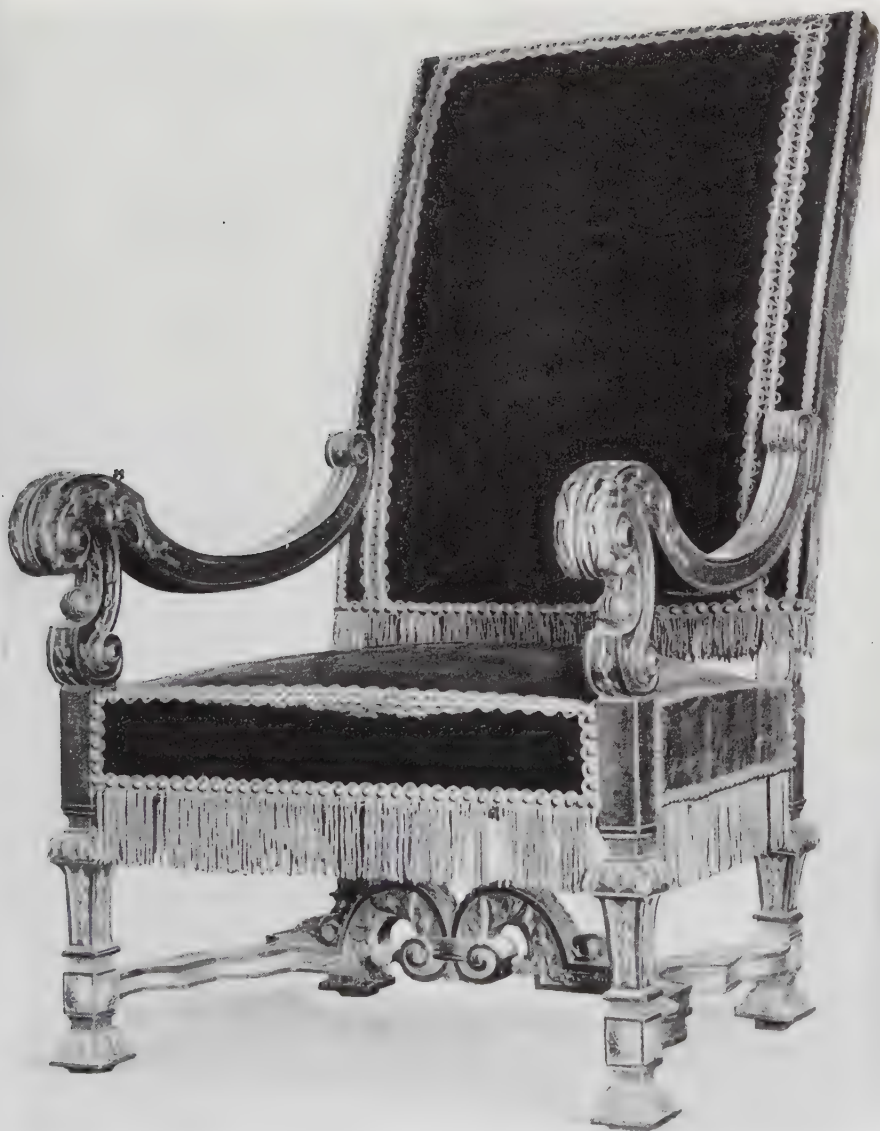


Fig. 26. — Fauteuil à pieds en console.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

place les barreaux en spirales par des traverses latérales généralement décorées et une traverse d'entrejambes à deux volutes affrontées (Pl. X) ou bien à coquille accostée de deux volutes (fig. 26 T). Les pieds tantôt sont en gaine (Pl. X), parfois en balustre, plus fréquemment en console (fig. 26 C — C). Pour les accotoirs, supportés par deux consoles renversées, ils se terminent par une grosse volute sculptée d'une feuille (Pl. X). Une frange achève de dissimuler la ceinture qui disparaît sous la garniture.



Fauteuil à pieds en gaine. Traverse d'entrejambes à volutes affrontées.
 Accotoirs en volutes supportés par des consoles renversées posées au droit des pieds.
 Palais de Versailles.

Les canapés. — Il semblerait que le canapé fût directement issu du banc médiéval, comme le fauteuil est une transformation de la chaise à bras. Furetière, en 1690, le définit en ces termes : « sorte de chaise à dos, fort large, où il peut s'asseoir deux personnes fort à l'aise » (Pl. XI). Cependant le banc même disparaît au début du xvii^e siècle, faisant place à la banquette, laquelle n'a pas de dossier et constitue un tout autre meuble. Le canapé n'est donc pas dérivé immédiatement du siège auquel son architecture paraît d'abord l'apparenter. En outre, l'usage qu'on en faisait n'est pas le même. La *Correspondance* de Madame fournit un renseignement précieux sur ce point; la mère du Régent écrit de Marly, en 1705 : « Ici, au salon et à Trianon, tous les hommes sont assis devant M. le Dauphin et M^{me} la Duchesse de Bourgogne; quelques-uns même sont étendus tout de leur long sur des canapés. » Ces meubles font donc office de lits de repos. En effet, les premières mentions qu'on en trouve dans les inventaires sont celles de « lits de repos en canapé »; il y a plus, ils comportent tous une literie. Les canapés du Mobilier de la Couronne sont complétés par « deux matelas, deux traversins, deux carreaux et la housse du lit ». Dans l'inventaire du maréchal d'Humières (1694), Henry Havard a découvert la mention d'un canapé, le bois garni de matelat, et un matelat de laine, traversin de plume ».

On peut voir l'origine du canapé dans le fauteuil, dont il a la structure et la décoration; en effet la silhouette du dossier du canapé (Pl. XI) semble indiquer qu'il n'est que la juxtaposition de trois fauteuils soudés ensemble. — Il nous est parvenu un petit nombre de canapés Louis XIV; celui de la collection Doucet (Pl. XI) mérite l'attention pour la grâce de ses proportions. Son dossier droit n'a pas encore l'aspect enveloppant que nous rencontrerons plus tard dans les canapés Louis XV et Louis XVI.



Canapé fin Louis XIV.

Bois sculpté et doré.

Garniture de damas rouge à ramages avec galons de velours.

(Collection Jacques Doucet.)

Les lits. — Les lits du ^{xvii}^e siècle, à l'exemple des couches du ^{xvi}^e, se caractérisent par leurs amples proportions : généralement leur longueur dépasse les deux mètres que leur largeur atteint. La première moitié du ^{xvii}^e siècle ne connut, si l'on en juge par les inventaires, que le *lit à quenouilles* qui se confondra, vers 1660, avec le *lit à piliers*. Il comporte quatre colonnettes d'angle qui soutiennent le ciel de lit. La dernière mention qu'on relève du *lit à quenouilles* date de 1743 : quand la reine Marie Leczinska fit transformer son appartement. Vers 1738, disparaîtra aussi le *lit à piliers*.

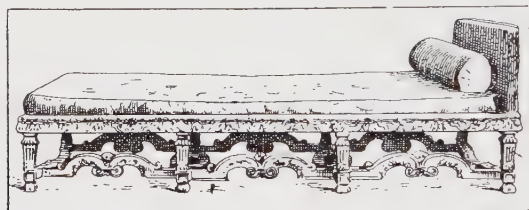


Fig. 27. — Lit de repos.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

Dans la première moitié du ^{xvii}^e siècle, la tradition des lits encourtinés persistant, l'on avait fait grand usage des *lits en housse*, c'est-à-dire à pentes tombantes, et non coulissantes.

La forme du ciel de lit caractérise les modèles que crée la mode au ^{xvii}^e siècle. Le plus ancien, le *lit à impériale*, apparaît dès la fin de la Renaissance; par sa silhouette, son ciel dessine une couronne impériale. Il se simplifiera en *dôme* dans le dernier quart du siècle. On compose des *lits d'ange* (inventaire du cardinal Mazarin, 1653) qui selon le *Trévoux*, « n'ont point de quenouilles et dont les rideaux se retroussent ». Mais quand le ciel de lit couvre la couche, le lit est dit à la *duchesse* (Pl. XII) et si le ciel n'est pas entouré de la galerie moulurée qui caractérise le lit d'ange, le lit est dit à *pavillon*. Vers 1630 apparaît aussi le *lit de repos* (fig. 27).

Les sièges cannés. — C'est dans l'inventaire des meubles de Versailles, en 1722, qu'apparaît la première mention de « fauteuils en bois de noyer verny et bois de canne, à dossiers chantournés, les pieds en consoles », dont le signalement

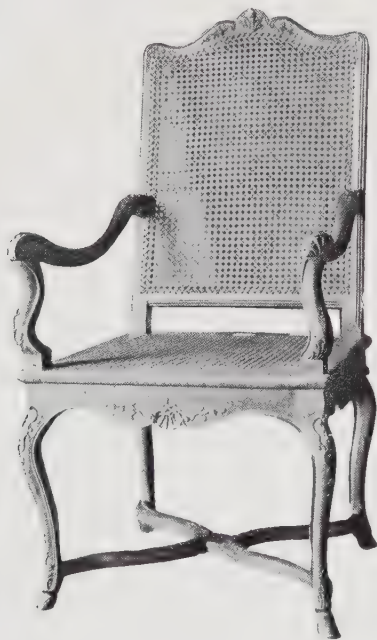


Fig. 28. — Fauteuil canné.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

paraît être celui du siège appartenant au musée des Arts décoratifs et reproduit ici (fig. 28). Le fauteuil canné du premier quart du XVIII^e siècle conserve l'architecture droite du XVII^e siècle; toutefois ses angles s'arrondissent, ses montants s'amaigrissent, les volutes géométriques de ses accotoirs font place à des feuillages, et les balustres de ses pieds à des consoles en doucine. Sur le siège on fixait un ou deux coussins plats, dont l'épaisseur égalait la hauteur des butées cubiques supportant les accotoirs (fig. 28).

Les fauteuils à garniture fixe. — Du fauteuil de 1670 (Pl. X) à celui de 1725 (Pl. XIII), les différences sont à la fois importantes et nombreuses. Si la silhouette générale en reste rectiligne, celle du second s'allège d'un des éléments caractéristiques du premier : son piétement, fait de deux traverses latérales et de l'entrejambe qui les reliait. Le fauteuil du premier quart du XVIII^e siècle se distingue aussi de son ancêtre par le galbe de ses pieds à sabots de biche, remplaçant les gaines du XVII^e siècle. La ceinture du fauteuil ne se dissimule plus sous une frange; on la souligne au contraire d'un étroit bandeau dessinant le mouvement d'une accolade dont le sommet s'arrondirait en coquille (Pl. XIII). Cressent, le maître ébéniste du XVIII^e siècle, désignait cette forme du nom de *profil en arbalète*. Le siège lui-même est bas : il ne dépasse guère 0,35. Le dossier quadrangulaire se renverse légèrement en arrière. Les accotoirs sont garnis d'une embourrure et couverts de *manchettes* du même tissu, tapisserie, velours ou soie, qui couvre le siège et le dossier. Quant aux grosses volutes qui décoraient les accotoirs du temps de Louis XIV, elles disparaissent et font place à des crosses de feuillages stylisés.

Une modification plus remarquable est intervenue : le recul de la base des accotoirs qui, sous le Roi Soleil, étaient à l'alignement des pieds et prolongeaient leur mouvement. C'est là une invention provoquée par l'adoption des robes à paniers, introduites en France vers 1717. On sait que les paniers étaient des carcasses entoilées que supportaient les jupes des femmes. Le recul des consoles d'accotoirs (Pl. XIII) permettait à ces paniers de s'étaler au devant du siège, sans empêcher la personne de s'asseoir à l'aise. On verra plus tard¹ sous le règne de Louis XV les consoles d'accotoirs non seulement en retrait, mais se renversant latéralement, et en dehors.

1. G. Janneau, *Les Sièges*, t. II.



Photo Bulloz.

Fauteuil Régence. — Paris. Musée des Arts décoratifs.
Accotoirs à manchettes. — Pieds chantournés. — Ceinture à « profil en arbalète ».

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
CHAPITRE I ^{er} . — Les sièges gréco-romains.	5
CHAPITRE II. — Les sièges au moyen âge	13
CHAPITRE III. — Les sièges de la Renaissance italienne.	20
CHAPITRE IV. — Les sièges de la Renaissance française.	30
CHAPITRE V. — Les sièges sous Louis XIII	40
CHAPITRE VI. — Les sièges hollandais au xvii ^e siècle.	48
CHAPITRE VII. — Les sièges sous Louis XIV.	50
CHAPITRE VIII. — Les sièges sous la Régence.	60

On trouvera dans le tome II des *Sièges* par G. Janneau l'étude des sièges et des lits depuis le style Louis XV jusqu'au style Empire.

LES ARTS DÉCORATIFS



LES SIÈGES

II

== LES ARTS DÉCORATIFS ==

CETTE nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art formera la suite et le complément de la collection :

“ LA GRAMMAIRE DES STYLES ”

On y trouvera la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus

La Menuiserie d'Art, par Étienne AUSSEUR, professeur aux cours de la Chambre syndicale de Menuiserie.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond SUBES, ferronnier d'Art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis GUIMBAUD.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume JANNEAU. Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Le Vitrail, par Félix GAUDIN, peintre-verrier.

Paraîtront successivement :

Les Meubles (2 vol.), par Guillaume JANNEAU. Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Les Jardins, 1 vol.

La Céramique.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES SIÈGES

II

DU STYLE LOUIS XV AU STYLE RESTAURATION
L'ART ORIENTAL

PAR

GUILLAUME JANNEAU

ADMINISTRATEUR DU MOBILIER NATIONAL
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Ouvrage orné de 48 illustrations



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

Copyright by R. A. Ducher, 1928.

LES SIÈGES

II

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE LOUIS XIV

Caractères généraux. — L'autorité du vieux Roi avait maintenu, un peu artificiellement, à la Cour et, par mode, à la Ville, un formalisme dont on aspirait à s'affranchir. Louis XIV disparu, la société, délivrée d'une discipline désuète eut tôt fait d'assouplir les règles trop rigides qu'on l'avait contrainte à respecter. Le phénomène que l'on constate alors, c'est la réaction des usages bourgeois, évidemment plus commodes, sur les formules de cour, c'est l'humanisation de la société. La bourgeoisie, dès la fin du règne de Louis XIV, tenait une place importante dans l'État, elle occupait les ministères et les hautes charges administratives. Le roi pressé d'argent courtise les traitants, les promène à Versailles. La cour entière fréquente certains salons bourgeois où la conversation est brillante, mais où les conventions mondaines s'éloignent du cérémonial officiel.

Tandis qu'à Versailles le fauteuil demeure le siège exclusif

du monarque, la bourgeoisie l'adopte, non pour le substituer à l'antique chaire à haut dossier, mais pour en multiplier l'usage. C'est une révolution dans les mœurs. Le fauteuil devient un siège usuel et se transforme à cet effet.

Les sièges Louis XV sont légers, confortables, accueillants. Leur légèreté résulte de la suppression de la traverse d'entrejambes : ce terme, on le sait, désigne la traverse en H, ou en X qui relie les pieds des fauteuils du ^{xvii}^e siècle. Cet élément, désormais, ne subsiste que dans quelques sièges cannés et dans les sièges de paille. La légèreté des sièges Louis XV vient aussi du peu de hauteur du dossier, qui, souvent ne dépasse pas 45 centimètres au-dessus de la ceinture. Leur caractère confortable est dû à la disposition du dossier, fait concave afin d'emboîter le corps (Pl. I et fig. 1). Cette disposition est si rationnelle, qu'on est surpris de ne pas la rencontrer plus tôt.

Les supports d'accotoirs sont presque toujours en retrait (fig. 1 et 3) c'est-à-dire qu'ils ne s'érigent pas au droit des pieds, mais en arrière. Ce recul des bras est motivé par la mode des robes à « paniers », introduite dès la Régence¹ ; il permet aux paniers de s'étaler librement en avant du siège. En outre, assez souvent l'on évase au dehors les supports d'accotoirs (fig. 5) pour faciliter l'entrée du siège.

La composition générale des sièges Louis XV est d'une admirable unité ; elle présente une harmonie et une continuité de lignes qu'on ne trouve guère qu'à cette époque. En effet, tous les profils sont en console, mais toutes les lignes se raccordent avec tant de justesse et tant d'aisance, que le passage d'un membre à l'autre est réellement insensible. Si l'on étudie par exemple, la *marquise* de Delannois (fig. 5) l'on observe que la mouluration des pieds se prolonge sur

1. Voir le tome I des *Sièges*, par G. Janneau.

la ceinture, de même que celle du dossier se développe sur les accotoirs.

La décoration des sièges Louis XV est très sobre; jamais les moulures n'offrent la répétition du même motif comme feront celles des sièges Louis XVI. Le plus souvent, l'ornementation consiste en deux ou trois fleurettes posées avec grâce (Pl. I et II et fig. 5) au point central de la ceinture et du dossier.

D'excellents artisans ont créé ces formes heureuses et nouvelles : c'était notamment, *Jean Avisse* (1723-1796), reçu maître en 1745, de qui l'estampille *Javisse* marque plusieurs beaux sièges connus : un fauteuil du musée des Arts décoratifs, un bois de bergère à décor de sequins, du Mobilier National. C'était *Louis Delannois* (1731-1792), maître en 1761, de qui le Louvre possède un lit de repos en deux parties et deux élégantes marquises provenant du legs Camondo. C'était *Jean Gourdin*, qui signa *Père Gourdin* le fauteuil canné qu'on voit au Musée des Arts décoratifs. C'était *Nicolas Quinibert Foliot* (1708-1776), auteur des dix sièges qui composaient la chambre de Louis XV à Versailles, et que le legs Camondo a fait entrer au Louvre.

Quelles étoffes recouvraient les sièges Louis XV? Il y a lieu de distinguer entre les sièges de luxe et les sièges ordinaires. Pour les premiers, on employait la tapisserie de basse lisse, à décor de bouquets, à motifs champêtres, ou à scènes des *Fables de la Fontaine*; la manufacture de Beauvais s'était spécialisée dans ces tissus. Aux sièges de luxe étaient également réservés le velours de Gênes, le damas, le satin, le pékin lequel était une soie peinte. Les sièges d'usage courant étaient couverts d'une tapisserie ordinaire appelée Bergame, que fabriquaient Elbeuf et Rouen, de tapisserie au point, de velours uni ou rayé, de brocatelle, et enfin de moire.

Le fauteuil en cabriolet. — Au milieu du XVIII^e siècle, le cabriolet apparaît comme un fauteuil léger, remplaçant l'antique et monumentale chaise à bras. C'est un siège de salon, dont on peut dater la création de 1750. Le fauteuil en

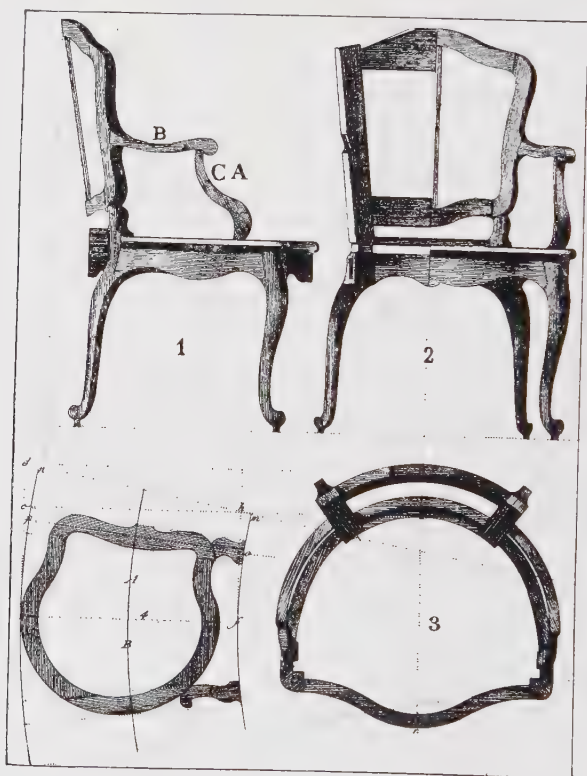


Fig. 1. — Construction du fauteuil dit « en cabriolet ».

cabriolet, sous Louis XV, présente un dossier *violonné*, c'est-à-dire étranglé vers son milieu (fig. 1 et pl. I), et de plan incurvé pour déterminer une concavité (fig. 1, n^{os} 1 et 3). Ses accotoirs sont en retrait (fig. 1, n^o 1, C A) et ses bras reçoivent une manchette rembourrée (B). Ses pieds sont en S comme ceux des sièges Régence; leur courbure est variée.



Fauteuil en cabriolet.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

La chaise à la reine. — Dès 1730, l'inventaire du mobilier de la Couronne fait mention de *chaises à la reine*. Le terme subsiste en 1779. La forme du meuble est précisée par A. J. Roubo : le plan du siège est trapézoïdal (fig. 2, n° 3), à la différence de celui du siège en cabriolet, qui est semi-circulaire (fig. 1, n° 3). Mais la partie antérieure de leur ceinture à tous deux dessine en plan, le même mouvement galbé (fig. 2,

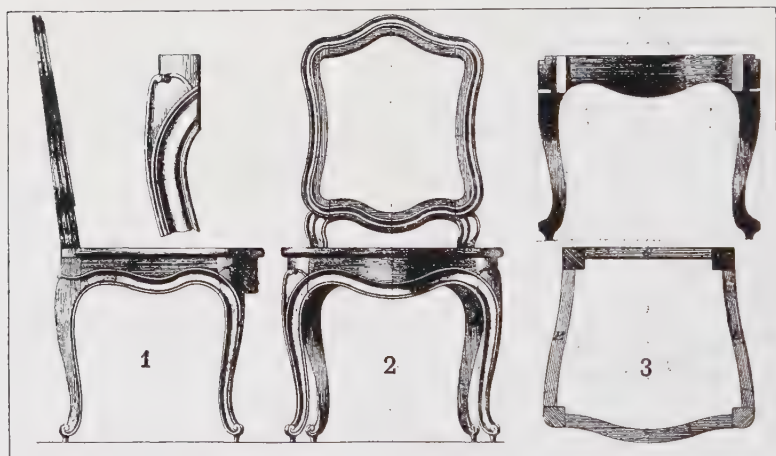


Fig. 2. — Construction de la chaise dite : « à la reine ».

n° 3), et le profil du bandeau qui la souligne est pareillement chantourné sur tout son développement (fig. 2, n°s 2 et 1; et fig. 1, n°s 1 et 2). Le dossier de la chaise à la reine est violonné et chantourné en haut et en bas (fig. 2, n° 2). Il s'incline généralement de 0 m. 08 (n° 1). Les ébénistes donnaient à l'intervalle qui sépare le dossier du siège un écart plus sensible quand la chaise était cannée que lorsqu'elle était garnie : témoin le chef-d'œuvre de *J. B. Tilliard* (Pl. II), type même de la chaise à la reine de 1730 à 1780. Vers 1785, en effet, apparaîtra la chaise à dossier ovale, qui prendra le même nom et le gardera seule.



Chaise « à la reine » signée J. B. Tiliard.
Musée du Louvre.

Bois peint vert et doré. Tapisserie au point.

H^r : 0^m95. H^r du siège : 0^m44. — L^r : 0^m58. — Prof^r : 0^m59. — Dévers : 0^m08.

Les bergères. — La *bergère* est un fauteuil plus ample, mais à *joues pleines*, c'est-à-dire à bras non détachés, reliés à la ceinture par une garniture pleine, à dossier plus développé, à siège plus bas pour recevoir l'épais *carreau*, ou coussin, qu'on posait sur un fond sanglé. C'est donc un meuble tout



Fig. 3. — Bergère à confessionnal.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.



Fig. 4. — Bergère en gondole.
Collection Marquis de C...

particulier. Il apparaît, non pas encore en nom, mais en fait, à la fin du ^{xvii}^e siècle, et de la cour gagne bientôt la ville. On distingue dès 1735, divers modèles de *bergères* : le plus ancien est celui qu'on appelait, à *confessionnal* (fig. 3), parce qu'il ressemblait, avec ses larges « oreilles » en retour d'équerre, au siège ecclésiastique des confesseurs, demi-guérite percée de jalousies. La bergère « en gondole » se caractérise, sous Louis XV, par son vaste dossier en arc surbaissé, à courts accotoirs (fig. 4).

Les marquises. — La *marquise* est en principe un siège à deux personnes. Elle apparaît au milieu du XVIII^e siècle, mais porte alors, du moins dans les planches composées par Lucotte pour l'*Encyclopédie*, qui date de 1731, le nom de



Fig. 5. — Marquise en bois sculpté, peint blanc et doré.
Recouverte de lampas à feuillages blanc et bleu sur fond crème.
H^r : 0^m82. L^r : 0^m82. Estampille de L. Delannois (Louvre).

demî-canapé. Elle ne sera *marquise* que vers 1770. C'est tantôt un fauteuil, tantôt une bergère, selon qu'elle a des accotoirs à manchettes ou des joues garnies; mais c'est généralement un siège à deux places, à bois apparent, et dossier bas : témoin la charmante marquise de *Louis Delannois* (fig. 5).

Le fauteuil de cabinet. — Voilà l'une des créations les plus caractéristiques des menuisiers en sièges du xviii^e siècle. Le fauteuil de cabinet, qui se faisait canné ou garni, dessine, en plan, un demi-cercle auquel s'oppose une contre-courbe à

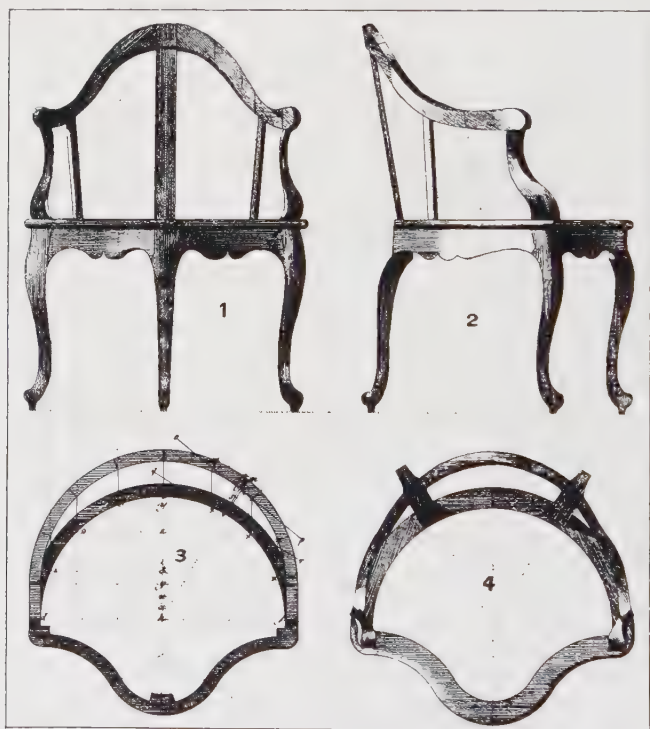


Fig. 6. — Construction du fauteuil de cabinet.

forte saillie (fig. 1, n^{os} 3 et 4). Ce plan commande la disposition des pieds placés aux quatre extrémités des deux axes du siège (fig. 1, n^{os} 1 et 2) et non plus aux quatre points latéraux. Certains de ces fauteuils, mieux équilibrés, ont deux pieds postérieurs. La curiosité connaît sous le nom de fauteuils de toilette ou fauteuils à poudrer ceux qui sont tendus de cuir, à l'intérieur et même à l'extérieur.



Fauteuil de cabinet en noyer.
Paris. Musée des Arts décoratifs.
H^r : 0^m87. — L^r : 0^m67. — Prof^r : 0^m60.

Lits de repos, chaises longues et canapés. — L'usage qui permettait qu'un visiteur s'allongeât sur un lit de repos persistait au XVIII^e siècle. De là, sans doute, la multiplicité des grands sièges. Le lit de repos du XVIII^e siècle, à chevet unique (et le canapé son contemporain), se subdivisent en catégories nombreuses. En tout état de cause, tous ces sièges, les longs et les larges se faisaient également ou cannés et complétés par le matelas, le *rondin* (traversin) et le *carreau* (coussin carré), ou garnis. Seul le *divan*, qui apparaît en France dès 1742, consistait en une embourrure épaisse et n'avait ni dossier ni bras.

La *chaise longue*, en usage dès la fin du XVII^e siècle est une bergère à siège allongé. Quand sa longueur dépasse 1 m. 60, et que son pied se termine en dossier, la chaise longue prend le nom de *duchesse* (fig. 7) ou de *duchesse à bateau*. Cette forme apparaît vers 1745. Elle est parfois d'une seule venue, parfois elle comporte deux ou trois éléments : la bergère, le tabouret médian et le bout de pieds; on l'appelle alors *duchesse brisée* (fig. 8). Bimont, en 1774, désigne du nom de *sultane* un lit de repos à deux dossiers, qui paraît être une variété de la duchesse. La catégorie des canapés, sièges caractérisés par leur développement en largeur et non plus en longueur comprend, dès le début du XVIII^e siècle, le *sopha*, siège bas muni d'accotoirs à joues, dès 1720, l'*ottomane*, petit canapé gondole, de plan ellipsoïdal, à dossier dessinant une courbe unie, et dont la *paphose*, de Delafosse et de Roubo (1768 et 1772) forme une variété — c'est aujourd'hui, le canapé-corbeille. Il faut ranger dans la série des canapés la *méridienne*, connue dès 1750, la *veilleuse*, dont un dossier mural oblique relie les deux dossiers extrêmes et la *turquoise*, aux dossiers d'égale hauteur.

Les dimensions des canapés sont des plus variables : Les uns n'offraient guère que deux places et se confondaient avec les marquises; d'autres comportaient jusqu'à six places.



Fig. 7. — Lit de repos dit : « Duchesse » signé : N. Q. Foliot.
Collection Martin Le Roy.

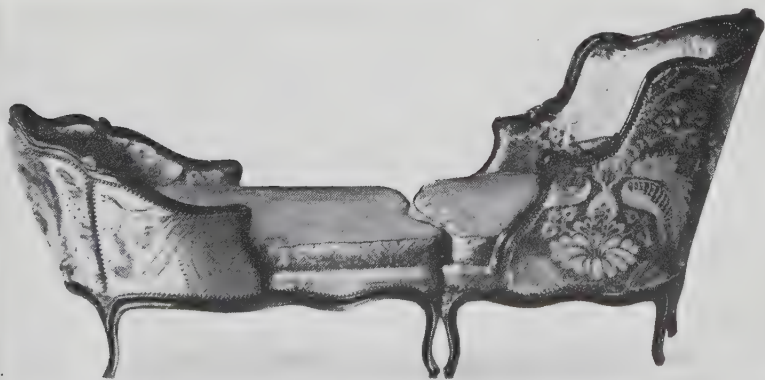


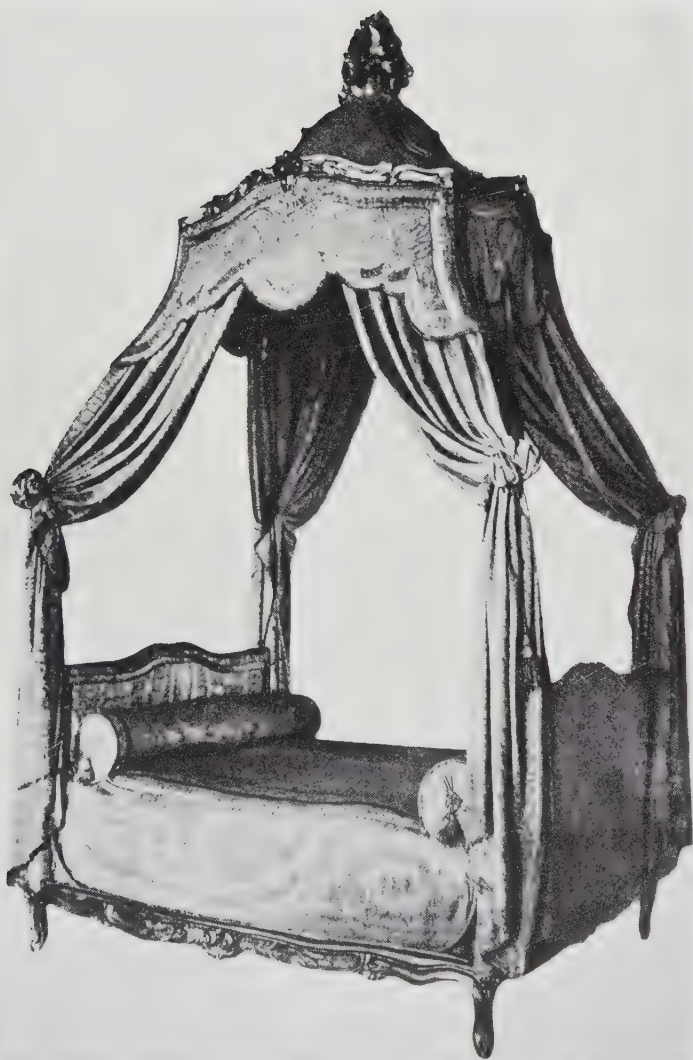
Fig. 8. — Chaise longue dite : « Duchesse brisée »,
Musée du Louvre.

Les lits. — Les lits du XVIII^e siècle se ramènent à deux types principaux : les lits à la française, qui sont les lits de milieu ou *de bout*, à chevet unique adossé au mur et à ciel de mêmes mesures que la couche; et les lits à la polonaise, qui sont des lits d'alcôve, ou *de travers*, à deux ou trois dossiers, et à ciel notablement plus étroit.

Du XVIII^e siècle viennent le *lit d'ange*, les *lits en dôme*, à l'*impériale* et à la *duchesse*¹ : différents modèles du premier type, qui persisteront jusqu'à la Révolution. Ainsi Delafosse compose encore, vers 1770, des lits d'ange; à Trianon, c'est dans un lit de cette forme que repose Marie-Antoinette. En 1743, c'est par un lit à la duchesse que le Garde-meuble remplace à Versailles le lit à colonnes de Marie Leczinska. L'on ne distinguait plus, d'ailleurs, le lit d'ange du lit à la duchesse, en dépit d'une différence caractéristique, le ciel du premier étant plus court et limité par une galerie.

Vers 1745, la mode est aux lits « de travers », à menuiserie apparente richement décorée. La forme du baldaquin variera selon la fantaisie du tapissier, mais sa galerie demeurera visible. Le terme de *baldaquin* s'applique en effet au ciel des lits d'alcôve, et non pas à celui des lits de milieu. Il apparaît en 1746. En 1760, le baldaquin, réduit aux proportions d'un petit dôme, caractérise le lit à la *romaine*. Mais si le bois a quatre faces et si le baldaquin soutenu par une armature de fer et non plus par des colonnes est à la fois plus large et moins élevé, le lit est à la *polonaise* (Pl. IV). Au milieu du XVIII^e siècle, on construit aussi des lits à trois dossiers, véritables canapés : les lits à l'*anglaise* d'architecture droite, et les lits à la *turque*, à dossiers retournés en volute, qui furent à la mode de 1753 à 1785.

1. Voir les lits Louis XIV dans : G. Janneau, *Les Sièges*, tome I.



Hélio. L. Marotte.

Lit à la polonaise. Bois sculpté et doré.

Collection particulière.

Rideaux et baldaquin en moire verte soutachée de galons.

Longueur : 2^m10. — Largeur : 1^m70.

CHAPITRE II

LE STYLE LOUIS XV LIÉGEOIS

L'art liégeois du XVIII^e siècle présente des caractères tout particuliers. Il est influencé par les traditions flamandes locales et par les formules hollandaises, anglaises et françaises, dans une proportion sensiblement égale. Il est une combinaison d'éléments divers, utilisés d'une manière nouvelle : les sièges liégeois du plein XVIII^e siècle le démontrent avec évidence. L'architecture du fauteuil reproduit ici (Pl. V) conserve vers 1735 les grands plans droits abandonnés en France dès 1720. Ses pieds « à cabriolet » terminés par des sabots de biche, dessinent le mouvement en S adopté dès 1700; un croisillon à traverses curvilignes les maintient : autre souvenir d'une technique démodée chez nous. Enfin, dernier point de contact avec la formule française, la ligne inférieure de la ceinture s'anime d'une accolade dont le galbe des pieds continue la courbe. Mais cette composition générale se modifie sous l'influence britannique; l'Angleterre, sous la reine Anne (1702-1714), allégeait les formes un peu massives importées de Hollande par la maison d'Orange en 1689. Le panneau vertical, dont le siège anglais de cette époque meuble le cadre de ses dossiers fournit à Liège une silhouette ajourée non dénuée de noblesse. Le caractère proprement liégeois de ces fauteuils réside toutefois dans leur ornementation, laquelle interprète librement nos motifs décoratifs. Au dossier ce sont des « rocailles » en plissés (Pl. V) et d'amuses fantaisies inspirées du quadrillé à fleurettes; à la ceinture, une coquille chantournée. L'accent de cette sculpture est très spécial. L'exécution est mince, à fleur de bois, sans fortes ombres ni modelés énergiques. Elle apparaît comme un dessin à plat, étranger aux formes qu'elle revêt.



Fauteuil liégeois. Collection Houssard, à Liège.

Photo Giraudon.

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE LOUIS XV
EN ANGLETERRE

Le style Queen Anne (1689-1727). — Les formes Louis XIII ont caractérisé le style anglais, sous les Stuarts, jusqu'à l'avènement de la dynastie hollandaise d'Orange. Guillaume III (1689-1702) et la reine Marie, femme de grand goût et de haute culture artistique, introduisent les formules en vogue sur le continent. Sous la reine Anne (1702-1714), puis sous le roi Georges I^{er} (1714-1727), se développe et s'affirme un style nouveau, et s'établit notamment un type de siège original.

Quels en sont les traits distinctifs? Le siège Stuart avait une silhouette haute, mince et droite. Il était généralement canné et ses pieds antérieurs étaient reliés par un large bandeau, le *blason*, dont l'ornementation généreuse rappelait celle du dossier. Le siège Queen Anne renonce, dès le règne de Guillaume, aux dossiers cannés, leur panneau de vannerie faisant place à des montants sculptés et refouillés. Bientôt apparaît le modèle vraiment particulier à cette époque. Aux boiseries du dossier se substitue un montant unique, plat, aux bords découpés, dessinant la silhouette d'un balustre ou d'un vase: c'est le *splat* (fig. 9). Les accotoirs et leurs consoles s'infléchissent. Le piétement se débarrasse du *blason* pour se contenter de traverses en croisillon; encore à la fin du règne de la reine Anne, ce croisillon disparaît-il. Les pieds affectent

dès l'époque de Guillaume, la forme en S, dite en *cabriole* : ils présentent, sous la ceinture, un décrochement tout spécial (fig. 9). Avant peu leur sabot va se transformer en une serre



Fig. 9. — Canapé Queen Anne. Début du XVIII^e siècle.
Londres. Musée Victoria et Albert.
H^r : 1^m05. — L^r : 1^m30.

tenant un globe : le *claw and ball* et même en une simple boule : le *club foot*, le pied bot.

Sous la reine Anne, le siège prend sa figure définitive. Couvert de cuir, de tapisserie au point ou de soieries, il épouse les formes humaines. Le *splat* se cambre et son sommet s'enroule en arrière, comme pour soutenir la nuque. Le canapé simule avec ses dossiers répétés, un double, triple ou quadruple fauteuil à pieds intermédiaires communs (fig. 9), composition contestable mais particulière à cette époque.

Le style Chippendale. — C'est à l'ébéniste londonien Thomas Chippendale (1717-1779), qu'on attribue la création du siège original, qui par extension porte son nom. Ce style apparaît vers 1727. C'est donc au père de l'artiste, ébéniste lui-même, qu'en appartient l'invention; en effet, la plupart des sièges connus, construits en noyer, très voisins, par leur composition, et par leurs détails de décoration du style Queen Anne, sont antérieurs à la première manifestation de Thomas : la publication de son *Gentlemen and Cabinet*

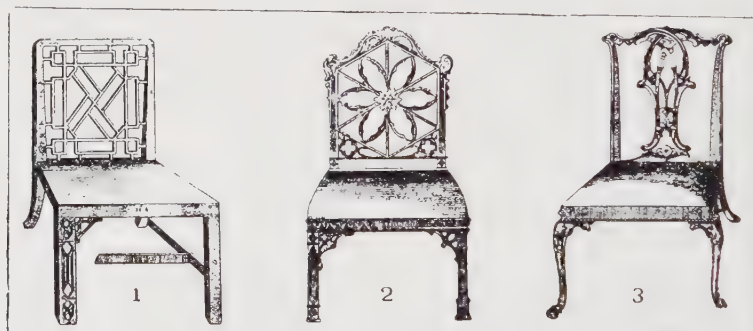


Fig. 10. — Trois chaises par Chippendale.

Maker's director, en 1754. On commençait alors à travailler l'acajou; Chippendale, excellent praticien, en fait un emploi systématique et judicieux. Ses sièges (fig. 10) relèveront de la formule « chinoise » (n° 1) reconnaissable au réseau asymétrique des dossiers ainsi qu'au décor des pieds et des petites consoles ajourées soutenant la ceinture; puis de la formule « gothique » (n° 2) à dossiers en fenestragés lancéolés (n° 2), enfin de l'élégante formule « à rubans » (n° 3 et Pl. VI) à dossiers ornés de rubans méplats auxquels s'enlacent parfois des boucles plus capricieuses. Le raccord du pied à la ceinture distingue nettement les sièges anglais des français; on en remarquera le brusque décrochement, très caractéristique du style anglais (pl. VI).



Photo Giraudon.

Fauteuil Chippendale.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

CHAPITRE IV

LA TRANSITION LOUIS XV — LOUIS XVI.

Si l'on distingue aisément l'un de l'autre les sièges appartenant à des types purs, il est très difficile de préciser la date des formes de transition. Il y a dans le même temps des modèles tardifs et, par contre, des modèles nouveaux. On fait encore, en 1775, des formes Louis XV. On fait déjà, vers 1760, des formes Louis XVI. M^{me} de Pompadour, élève de Nicolas Cochin, « classique » militant, n'était-elle pas l'animatrice du « retour à l'antique » ? mais il est moins facile aux praticiens de la matière d'associer des lignes droites aux courbes qu'aux peintres d'interpréter Plutarque.

Il semble qu'il convienne de fonder sur la composition, le classement en deux catégories des sièges de cette époque : les uns relèvent encore de la forme Louis XV tout en adoptant quelques motifs décoratifs nouveaux ; l'architecture générale des autres annonce le style Louis XVI, tout en utilisant encore certaines formes antérieures. La bergère ici reproduite (Pl. VII), œuvre de Jacob (1739-1834), fournit un exemple caractéristique de ce passage d'un style à l'autre. La netteté de ses lignes, affirmées par une mouluration régulière, la fermeté de ses aplombs droits, cannelés, raccordés par un cube à la ceinture rectiligne (celles des sièges Louis XV étaient profilées en « arbalète ») attestent le style Louis XVI. Mais les consoles d'accotoirs aux courbes sinueuses, qui s'amortissent en « rocailles » à la ceinture constituent un rappel des formules anciennes, qui suffit à dater cette admirable pièce.

On verra plus loin (fig. 18) un exemple non moins heureux de ce style de transition, le fauteuil de bureau de Michard.



Bergère cannée de transition Louis XV-Louis XVI. Estampille de G. Jacob.
Collection Martin Le Roy.

CHAPITRE V

LE STYLE LOUIS XVI

Caractères généraux. — Comme on le sait, le style Louis XVI, caractérisé par le parti géométrique et régulier de ses compositions, s'est élaboré dès le règne de Louis XV. C'est vers 1760 que se sont manifestés formellement, dans les arts d'expression comme dans les arts techniques, les prodromes du retour à l'ordre classique; et c'est à la Cour même que la réaction contre le style capricieux des rocailleurs, les Oppenord et les Meissonnier, recruta d'abord des partisans. M^{me} de Pompadour, bien qu'elle protégéât Boucher et Carle Van Loo, s'était mise à l'école de Girardon; et c'est à des classiques déterminés qu'elle confia son jeune frère Marigny, pour le préparer aux fonctions de surintendant des Bâtiments qu'on lui réservait. Ces maîtres, ce furent l'abbé Leblanc, l'archéologue; Soufflot, l'architecte, et le graveur Nicolas Cochin, adversaire militant des rocailleurs.

Cochin n'est pas seulement l'auteur de l'intéressant ouvrage publié en 1755 sur les *antiquités d'Herculanum*. Il est le polémiste vigoureux des *supplications* de 1771, qui rappellent au respect de la logique les ornemanistes trop épris d'asymétrie, de fantaisie et de lignes courbes. « Nous leur serions, s'écrie-t-il, infiniment obligés s'ils voulaient bien ne pas changer la destination des choses et se souvenir, par exemple, qu'un chandelier doit être *droit* pour porter la lumière, et non pas tortué comme si quelqu'un l'avait forcé... Nous les supplions de considérer que nous leur fournissons de beaux *bois bien droits* et qu'ils nous ruinent en frais en les faisant travailler avec toutes ces formes sinueuses... Les

sculpteurs sont priés de vouloir bien ajouter foi aux assurances que nous leur donnons, que les formes *droites, carrées, rondes et ovales régulières*, décorent aussi richement que toutes leurs inventions... ». C'est là tout le programme du style Louis XVI dont, en effet, Cochin, fut l'initiateur et le théoricien.

On l'appelait alors le style *à la grecque*. La coquette M^{me} de Pompadour fut des premières à peupler son appartement de meubles nouveaux : des commodes, ainsi qu'en fait foi l'acte de vente après décès (1765) du mobilier de la favorite. Dès 1763, Grimm, dans sa *Correspondance littéraire*, avait signalé la révolution qui s'accomplissait : « Depuis quelques années, écrivait-il, on a recherché les ornements et les formes antiques... Tout se fait aujourd'hui à la grecque, la décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes... les formes sont belles, nobles, agréables, au lieu qu'elles étaient tout arbitraires, bizarres et absurdes, *il y a dix ou douze ans*. » Selon le critique, les premiers essais du style Louis XVI dateraient donc d'environ 1753.

Les arts du meuble sont toutefois beaucoup moins prompts à modifier leurs formules que les arts graphiques. Les compositions décoratives étudiées pour le décor à plat précéderont en effet, d'une quinzaine d'années, dans la voie nouvelle, celles des meubles, et surtout des sièges. C'est ainsi qu'en 1769, date du célèbre bureau de Louis XV, œuvre d'Oeben et de Riesener, l'art officiel, qui est un peu le régulateur des modes, reste fidèle aux formules des rocaillieurs. En 1772, Roubo proposera comme une nouveauté dont il fournit tout juste un exemple, le « pied à l'antique ». Par contre Boucher fils, en 1775, n'en admettra plus d'autres. Il semble donc que si, dans les arts graphiques, le retour au classicisme commence dès 1755; s'il se manifeste, vers 1760, dans

le *décor* du meuble, témoin les commodes à la *grecque* de M^{me} de Pompadour, il ne modifie pas les *formes* du siège avant 1770.

On connaît les caractéristiques du style nouveau. Il adopte uniquement des lignes régulières. Les aplombs des meubles sont droits et non plus chantournés. Les plans sont d'une géométrie simple : sièges ronds, trapézoïdaux ou violonés ; dossiers en hotte ou à médaillon. Le goût public était las des décors tumultueux dans lesquels, pendant un tiers de siècle, s'était déployée l'invention des rocailleurs. Il aspirait à des formes calmes. Aussi bien se généralisent-elles. Le chevet des lits, comme le dossier des chaises, se couronnent du même *fronton en chapeau* (fig. 13) qui maintient deux montants latéraux amortis en *fretel*, c'est-à-dire en fruit, en pomme de pin, en graine, en plumail. Le lit, le siège, et les meubles présentent les mêmes éléments décoratifs : le cube de raccordement orné d'une rosace, les montants cannelés, les encadrements de rais de cœur et de perles (fig. 14), les frises de grecques, d'entrelacs (fig. 18), de piastres¹, de rubans, de dentelures et de postes feuillées, les moulures en baguettes nouées, les frontons en urne ou en nœud de ruban.

L'ornementation sculptée de la ceinture, et du dossier est plus abondante et plus variée que celle des sièges Louis XV. Ce ne sont plus de petits bouquets isolés, mais de longues rangées de motifs répétés à la bordure du dossier, sur la ceinture du siège, aux dés de raccordement, sur les montants et les colonnettes. Quand le dossier forme un médaillon ovale, il est généralement surmonté, à son sommet, d'un nœud de rubans qui reparaît au milieu de la ceinture. Le musée des Arts décoratifs de Paris conserve plusieurs fauteuils décorés de cette manière.

1. Voir la définition de ce mot dans : H. Martin, *Le style Louis XVI*.

Comme on le sait, l'époque de Louis XV avait coutume de peindre les sièges dans le ton des tentures de la pièce; il en alla de même sous Louis XVI. Les teintes les plus habituelles étaient le gris ou le vert; les sièges de luxe étaient dorés. Souvent aussi, on laissait le bois *au naturel*, sans dorure, ni peinture. Les bois ordinairement employés étaient le hêtre, le noyer et l'acajou.

Les étoffes qui recouvrent les sièges Louis XVI présentent moins de variété que celles des sièges Louis XV. On retrouve la tapisserie de lisse fabriquée à Beauvais et à Aubusson, à décor de bouquets, au dossier du fauteuil de Nadal au Louvre (fig. 11), à scènes champêtres d'après Casanova sur des fauteuils pareillement conservés au Louvre. Certains sièges d'apparat étaient recouverts de soie brochée; les tissus de Lyon d'après les dessins de Philippe de la Salle sont, avec sujet, les plus réputés. On en trouvera des témoins au Louvre et au musée des Arts décoratifs à Paris. Pour les sièges plus ordinaires, on utilisait souvent les velours côtelés ou rayés ainsi que les gracieuses toiles de Jouy, tissus imprimés présentant des scènes champêtres ou allégoriques. On les utilisait pour recouvrir les lits et pour faire les rideaux. Enfin les sièges d'acajou étaient ou recouverts de cuir ou cannés. Dans ce cas, ils recevaient un *carreau* de cuir ou d'étoffe.

On étudiera dans le présent chapitre les différents sièges et lits appartenant au style, sinon au règne de Louis XVI. Quant à leurs auteurs, ils sont beaucoup plus nombreux que les praticiens du style Louis XV. Sans doute plusieurs d'entre eux ont vécu sous Louis XV, mais ceux qu'on nommera ci-dessous appartiennent sans hésitation à la formule nouvelle par le caractère de leurs œuvres. Cette pléiade comprend des noms fameux : Boulard, Demay, Dupin, Gourdin, Lelarge, Michard, Nadal, Pluvinet et Jacob.

Les sièges. — L'époque de Louis XVI n'a pas imaginé de sièges nouveaux; elle n'a fait que modifier les lignes de ceux qu'on faisait auparavant : bergères et marquises, fauteuils en cabriolet et chaises à la reine.

Quels sont les caractères du siège Louis XVI? Les pieds affectent le dessin d'une colonnette amincie à sa base et



Fig. 11. — Fauteuil à la d'Artois, par J. Nadal l'ainé. (Louvre.)

Fig. 12. — Chaise à dossier ajouré en corbeille de vannerie. (Musée des Arts décoratifs.)

cannelée verticalement (fig. 12) ou en spirale (fig. 11). Le raccordement du pied avec la ceinture est en général orné d'un cube qu'on orne d'une rosace (fig. 14) ou d'une marguerite. Les pieds figurant un carquois sont assez fréquents. Les consoles d'accotoirs des fauteuils ne se redresseront pour se transformer en balustre qu'à la fin du règne de Louis XVI. Le dossier forme un médaillon ovale (fig. 11) ou rond, ou se couronne d'un arc surbaissé dont les deux naissances se décrochent pour recevoir le sommet des mon-

tants, amortis en pommes de pin, en panaches ou en graines. C'est là la forme dite en *chapeau*, que représentent la plupart des sièges de cette époque (fig. 13 et 14).

Une autre innovation du style Louis XVI est le décor ajouré

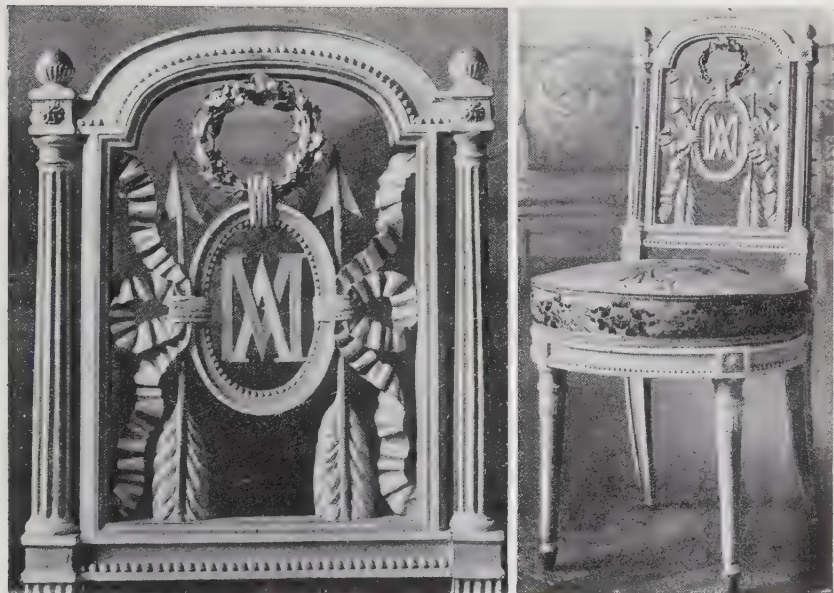


Fig. 13 et 14. — Chaise à dossier en chapeau. Estampille de J.-B.-B. Demay.
Petit Trianon à Versailles.

H^r totale : 0^m89. — H^r du siège : 0^m45. — L^r : 0^m45. — Prof^r : 0^m49.

des dossiers qui se rencontre non seulement dans les sièges garnis de rotin (qu'on appelait *foncés de canne*) et dans les sièges de paille (qu'on appelait : à la *capucine*), mais aussi dans les sièges de luxe. Le décor de ces dossiers est orné, tantôt d'une corbeille de vannerie stylisée (fig. 12), tantôt d'une gerbe, très souvent d'une lyre, parfois enfin d'une montgolfière, à l'époque des premières ascensions en ballon.

Ajoutons qu'à l'époque Louis XVI apparaissent en France, les premiers sièges d'acajou.

Lits et canapés. — Il n'y a pas de lit spécifiquement Louis XVI. Ses dispositions sont les mêmes qu'à l'époque de Louis XV ; son décor et ses formes attestent seuls le changement qui s'est produit dans les formules de style. L'époque de Louis XVI



Fig. 15. — Lit à l'italienne.
Victoria and Albert Museum, à Londres.



Fig. 16. — Lit d'ange.
Petit Trianon, à Versailles.

distingue les deux mêmes catégories de lits : ceux de milieu, dits à la duchesse, et ceux de travers, dits à la polonaise. A la première famille appartiennent le lit d'ange qui se démodait vers 1774, mais dont la reine Marie-Antoinette maintenait l'usage à Trianon (fig. 16); le lit à la *dauphine*, dont la svelte silhouette nous est connue par les *Cahiers des lits à la mode* de Ranson; le lit à l'*impériale*, dont le baldaquin se faisait alors à pans coupés. La seconde famille, en faveur depuis 1750, s'enrichit, sous Louis XVI, d'espèces nouvelles : le *lit à couronne*, à baldaquin circulaire, qui se perpétuera jusque sous Louis-

Philippe; le lit à la *chinoise*, dont les inventaires font mention de 1776 à 1786, et dont les drapés fantaisistes s'inspiraient de l'orientalisme en vogue; le lit à la *Panurge*, rappelant les décors de l'opéra de Grétigny (1785); enfin les lits à l'*italienne* (fig. 15), à la *turque*, à l'*anglaise*, qui comportent trois dossiers.

Celui des canapés Louis XVI est parfois à médaillons, mais

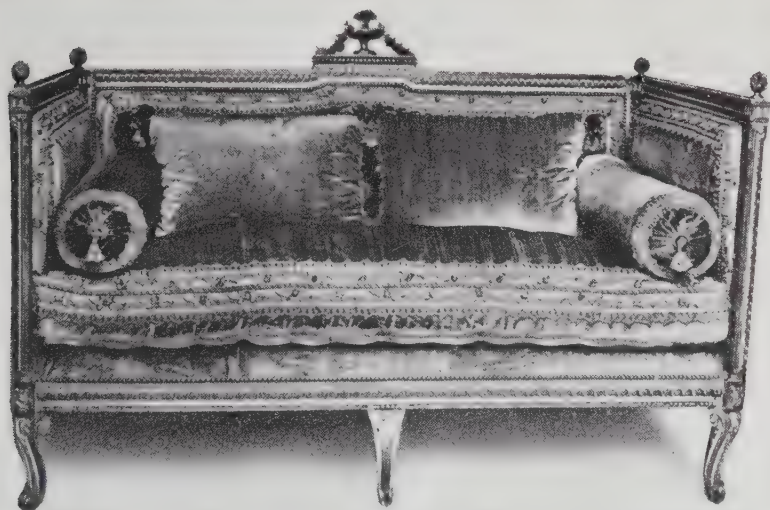


Fig. 17. — Canapé signé : P. Pluvinet. Collection J. Doucet.

L^r : 1^m45. — Prof^r : 0^m81.

plus ordinairement droit. Les grands sièges en vogue sont l'*ottomane*, de plan ellipsoïdal, la *veilleuse* variété de l'*ottomane*, le long *canapé confident* qui présente à ses extrémités, au delà de ses accotoirs, deux places; enfin les canapés *d'alcôve*, tels que le chef-d'œuvre de Ph. Pluvinet reproduit ici (fig. 17).

Principaux ébénistes en sièges. — Il semble qu'à la fin du règne de Louis XV la technique de l'ébénisterie en sièges fût déjà devenue la spécialité qu'elle est restée. Il est vrai qu'il ne se forma pas de corporation du siège, mais certains maîtres et chefs d'ateliers s'adonnaient si particulièrement à ce métier, très différent de l'ébénisterie en meubles, qu'en fait, il y eut formation d'un corps professionnel nouveau. Voici les principaux d'entre ces praticiens : Jean-Baptiste *Boulard* (1725-1788), admis à la maîtrise en 1754, fut l'un des créateurs de l'élégante formule de transition qui annonce le style Louis XVI. Fournisseur du Garde-meuble, il a réalisé nombre de sièges remarquables par l'équilibre de leur composition, la grâce de leurs lignes et la saveur de leur sculpture. Le palais de l'Élysée, les ministères des Affaires étrangères et de l'Intérieur conservent plusieurs de ses sièges.

Jean-Baptiste-Bernard *Demay*, reçu maître en 1784, est l'auteur des chaises au monogramme de Marie-Antoinette (fig. 13 et 14) qu'on voit au Petit Trianon. Le musée Carnavalet possède aussi deux chaises, signées de lui, dont le dossier refouillé figure une montgolfière, décor à la mode de 1783 et 1784. Au musée des Arts décoratifs (salle 62) est un fauteuil ; au ministère des Affaires étrangères, une chaise, qui portent son estampille. L'artiste signa d'abord *J.-J.-B. Demay* ; après la Révolution, *Demay, rue de Clère*.

Adrien-Pierre *Dupain* fut reçu maître en 1772. On voit, au musée du Louvre, une de ses chaises dont une soie brochée de Philippe de la Salle couvre le bois, signé *A.-P. Dupain*. Il a composé nombre de canapés recueillis dans les collections particulières.

Jean-Baptiste *Gourdin* composa des fauteuils et des bergères au dessin plein de noblesse, qu'il signait *J. Gourdin*. Le musée des Arts décoratifs (salle 29), possède une de ses œuvres : un beau fauteuil canné, ainsi que plusieurs

sièges dus à Gourdin fils, admis à la maîtrise en 1782.

Claude-Étienne *Michard* (1732-1794) est l'auteur d'un magnifique fauteuil de bureau (fig. 18) composé pour le duc de



Fig. 18. — Fauteuil de Bureau du duc de Choiseul.
Estampille de E. Michard. Collon J. Doucet. — H^r : 0^m82. — L^r : 0^m69.

Choiseul; d'un équilibre et d'une unité rares, ce siège présente tous les éléments décoratifs du style Louis XVI, mouluration simple, ceinture décorée d'un rang de piastres, grecque au raccord de la ceinture avec les montants d'accotoirs,

appliqués à une composition curviligne encore Louis XV. Une belle chaise de Michard est conservée au musée des Arts décoratifs (salle 40).

Jean-Baptiste *Lelarge* (1743-1802) s'était spécialisé dans l'exécution des sièges à la *d'Artois* : le Louvre en possède un exemple.

Nadal l'aîné (1733- ?), admis à la maîtrise en 1756, a laissé des sièges d'un travail délicat. De cet artiste, le Louvre possède un grand fauteuil (fig. 11) et le musée des Arts décoratifs deux fauteuils (salles 43 et 62) et une chaise Louis XV (salle 35).

Philippe-Joseph *Pluvinet* fut reçu maître en 1754. Son fameux canapé d'alcôve (fig. 17), considéré comme l'un des plus beaux meubles du XVIII^e siècle témoigne en effet d'un sentiment très fin de la grâce et de l'élégance.

Son fils Louis-Madeleine *Pluvinet* hérita de son père la franchise de la composition et le goût délicat de l'ornementation qui caractérisent le fauteuil de la collection Doucet reproduit ici (Pl. VIII).

Georges *Jacob* (1739-1834), reçu maître en 1765, domine, par l'importance de son œuvre, l'ébénisterie en siège, de la période fin Louis XVI-Empire. L'un des premiers, il créa les modèles à dossier à lyre ou à gerbe ; il fut l'un des initiateurs du classicisme de 1770. Le musée des Arts décoratifs conserve une admirable série de sièges exécutés par lui pour Marie-Antoinette : on remarque, à leur dossier, un décor de palmettes qui annonce le style Empire, ainsi que l'aigle d'Autriche ; ces sièges faisaient partie du mobilier de Marie-Antoinette au château de Saint-Cloud. Le musée du Louvre en a recueilli quelques-uns. •

Henri *Jacob*, reçu maître en 1779, n'avait avec le précédent aucune parenté ; il est l'auteur du lit monumental de Marie-Antoinette conservé au palais de Fontainebleau.



Fauteuil à dossier dit : « en chapeau ».
Estampille de L. Pluvinet, Collection J. Doucet.
H^r : 0^m91.

CHAPITRE VI

LE STYLE LOUIS XVI EN ANGLETERRE
SHERATON ET HEPPLEWHITE

Toute une école issue de Chippendale se développe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous l'inspiration commune de Robert Adam, de qui les recueils de dessins paraissent

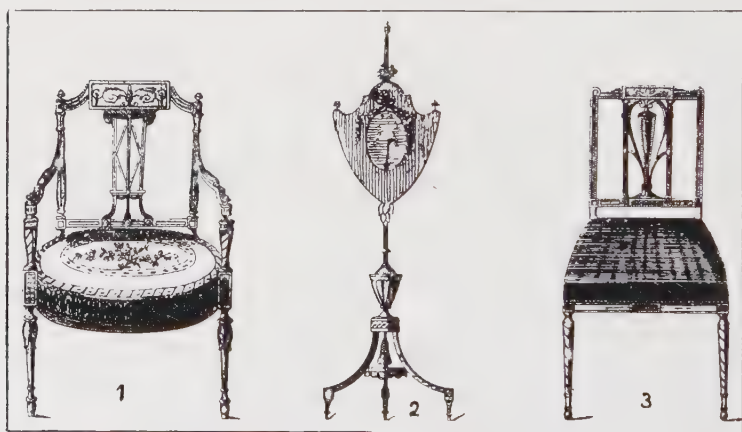


Fig. 19. — Sièges de Thomas Sheraton en 1791.
1. Fauteuil de salon. — 2. Écran. — 3. Chaise de salle à manger.

à partir de 1758. L'un des maîtres de cette école est *Thomas Sheraton* (1750-1810); sa manière personnelle, empruntant au style Louis XVI français, en amaigrit les formes jusqu'à la froideur (fig. 19). Sheraton referra vers 1800 des sièges cannés que la mode avait délaissés vers 1770. Son émule *Georges Hepplewhite*, qui travaille avec succès de 1760 à 1790, nous a laissé des sièges d'une grande légèreté et d'une rare élégance. Il marque une prédilection pour les dossiers ovales, en forme d'écusson ou de demi-écusson, dit « à dos de chameau »

(fig. 20), meublés d'un décor d'épis mêlés de plumes d'autruche et noués de rubans. Hepplewhite fut des premiers à faire



Photo Giraudon.

Fig. 20. — Fauteuil par Hepplewhite. — Musée des Arts décoratifs à Paris.
Dossier décoré d'épis de blé, de plumes d'autruche et de nœuds de rubans.

usage du rabot à canneler; à partir de 1775, les pieds de ses sièges ne sont plus carrés mais tournés. Son recueil de dessins, *Le guide de l'Ébéniste*, date de 1788.

CHAPITRE VII

LE STYLE DIRECTOIRE

Caractères généraux. — On a contesté l'existence d'un style Directoire, sous prétexte qu'en une période aussi brève, un style ne peut s'élaborer. C'est témoigner d'un étrange amour de la classification. Les styles ne sont pas imposés par le souverain; il arrive seulement que leur épanouissement correspond à une période historique. Ainsi nous avons vu le style Louis XVI naître en 1760, s'établir en 1770, régner dès 1772; et, sous Louis XVI, monté sur le trône en 1774, nous voyons se former le style néo-classique dont les recherches, poursuivies pendant le Directoire, aboutiront au style Empire. A la fin du XVIII^e siècle, les formes dites Louis XVI, quelque peu modifiées mais encore bien caractérisées, s'amalgameront avec celles que détermine, depuis peu d'années, l'emploi de l'acajou. Il y a, simultanément, déclin d'une certaine formule et avènement d'une autre, particularisée par des traits qui lui sont propres : compositions de sièges, motifs décoratifs ou détails d'ornementation empruntés à l'antiquité. La préoccupation de l'antique se manifeste partout. L'on ne se contente pas d'imiter, en acajou, les [fonds] et les dossiers tressés des sièges gréco-romains; l'on imite les formes légères de ces charmantes chaises à pieds [arqués] et haut dossier que nous montrent les vases peints. A cette occasion, observons d'ailleurs que le reproche de fragilité porté contre les sièges antiques pourrait bien n'être point fondé, puisque le Directoire a réalisé, non pas en [matière dure] mais tout simplement en bois de pays, des sièges „à l'anti-

que », parfaitement intacts et encore en usage. L'art du Directoire n'est donc pas seulement une formule de transition : il possède des traits qui lui sont propres.

Les sièges. — Les sièges « Directoire » sont construits soit en acajou, soit en bois de pays peints : dans ce dernier



Fig. 21 et 22. — Chaise et fauteuil par G. Jacob, 1788.
Petit Trianon à Versailles.

cas le décor sculpté se relève en camaïeu, selon la manière pompéienne. Dès la Révolution, l'on fit des sièges à dossier « enroulé » dont la traverse terminale se retourne en arrière en esquissant le mouvement d'une volute (fig. 21). Parfois cette traverse amincie est doublée d'un barreau, pour en faciliter la prise. Quand elle reste pleine, elle présente un motif ornemental qui figure communément, ou deux sphinx affrontés ou bien un vase large et bas, muni d'anses : une

sorte de cratère à couvercle. Le dossier lui-même est formé soit par un remplage de hauts losanges étroits enfermant une rosace, et rappelant les fonds sanglés (fig. 22), soit par le schéma d'un trépied portant une cassolette (fig. 23). Quant aux fauteuils issus du style Louis XVI, ils se caractérisent



Fig. 23. — Chaise signée : G. Jacob.



Fig. 24. — Fauteuil.

Musée des Arts décoratifs, à Paris.

par leurs accotoirs en balustre, montés, non plus directement sur le cube de raccordement qui maintient la ceinture, mais sur un élément supplémentaire, d'une hauteur égale à celle de la garniture. Les maîtres ébénistes de cette époque sont *Georges Jacob et ses fils*, et *Antoine Bruns*, auteur de l'intéressant fauteuil de bureau reproduit ici (Pl. IX), qui, par ses accotoirs à sphinges et son arcature dorique, annonce le style Empire.



Fauteuil de bureau Directoire.
Estampille de J. A. Bruns, Mobilier National.

CHAPITRE VIII

LE STYLE EMPIRE

Déjà la mode était à l'antique sous le Directoire, époque de détente violente après dix années d'angoisses, mais c'était là une « antiquité » de décadence. L'Empire, en restaurant l'ordre, rétablit en même temps une méthode industrielle qui n'avait eu d'exemple qu'à l'époque de Colbert. Napoléon I^{er} choisit un premier peintre, qui fut David, un premier architecte, qui fut Percier, comme Louis XIV avait choisi Mansart et Le Brun. C'est à la Cour que vont s'élaborer les formules d'art nouvelles. Percier, Fontaine et David composent des modèles de meubles, d'objets d'art et de costume ; les manufactures de soieries, notamment Lyon et Tours, travaillent pour la Cour, imposant le style nouveau.

Les caractères en sont très particuliers : le style Empire apparaît nettement comme une création, un peu abstraite, d'architecte « écrivant » sur le papier, et non d'artisan interprétant librement une « idée » d'artiste. Ses réalisations sont soignées, bien établies, bien raisonnées, mais froides : cette froideur ne tient pas à la rigidité des compositions volontairement nues et rectilignes ; elle tient à l'impersonnalité de l'exécution, docilement et minutieusement conforme au projet trop précis.

Le style Empire n'en constitue pas moins une des créations les plus originales du génie français. Il s'est réalisé non seulement en adoptant une unité rigoureuse, mais en obéissant

à l'impulsion officielle. Tous ses modèles prennent un caractère architectural. Les chaises longues aux courbes molles du XVIII^e siècle font place aux *méridiennes* droites, les lits à la chinoise aux lits en *bateau*, les baldaquins à la polonaise aux courtines à *flèche*. Les rideaux des lits s'arrangent pour constituer une tente ; le décor des chambres masculines évoque, d'ailleurs, l'appareil militaire. Une recherche de simplicité se manifeste dans le dessin des fauteuils, dont les pieds en colonnettes et les consoles d'accotoirs en balustre sont remplacés par un support à section quadrangulaire, ou par un montant d'une seule venue : la gaine égyptienne que terminent deux pieds nus et d'où émerge un buste féminin. L'ornementation, enfin, est à la fois rustique et militaire : couronnes triomphales, lauriers, étoiles, urnes, trophées, génies et messagères ailées. Les matières employées sont l'acajou, souvent orné de bronzes et le bois sculpté, qu'on dorait pour les meubles d'apparat, qu'on peignait en vert « antique » pour les meubles vulgaires. L'acajou est d'usage courant : il est utilisé tantôt massif, tantôt en placage. On trouve aussi des sièges en citronnier, en érable, en loupe d'orme. Sur l'acajou se détachent avec une particulière vigueur les bronzes ciselés et dorés. Observons que tous les bronzes sont dorés *au mat* ; procédé qui date de la fin du XVIII^e siècle. La sculpture, si rare dans les meubles Empire, anime cependant la forme des sièges ; elle est en général de très faible relief.

La suppression des corporations par la Révolution avait été funeste à l'ébénisterie française. Sans doute les sièges des Jacob sont d'une exécution irréprochable ; mais les sièges plus ordinaires sont faits sans soins, la colle y remplace les chevilles.

Les plus illustres ébénistes en sièges appartenant au style Empire sont les frères *Jacob*, fils de Georges Jacob. Le Mobilier National conserve encore une quarantaine de sièges portant leur estampille : *Jacob frères, rue Meslée*.

Les sièges. — A l'époque impériale persistent certaines formes créées sous le Directoire, notamment les dossiers enroulés. Cependant, on revient nettement au dossier droit. L'innovation caractéristique, dès la campagne d'Égypte, con-



Fig. 25. — Fauteuil signé : Jacob frères, rue Meslée.
Palais de Fontainebleau.

siste à faire monter de fond jusqu'aux accotoirs les pieds antérieurs qui, précédemment, s'arrêtaient au siège : jusqu'alors, on avait toujours accusé la 'séparation des supports et des consoles. A l'époque impériale, ces hauts montants s'amortissent en bustes féminins (fig. 25) parfois coiffés du *pschent* égyptien. Ils se terminent en griffes, parfois en pieds de

sarcophage. Un autre modèle de consoles d'accotoirs, assez répandu, comporte un cygne aux ailes relevées en arrière : témoin les fauteuils de l'hôtel Beauharnais, à Paris. Toutes



Fig. 26. — Fauteuil exécuté pour Napoléon I^{er} par Jacob Desmalter.
Grand Trianon à Versailles. H^r : 1^m04. — L^r : 0^m60.

ces variétés du type offrent un caractère commun : l'extrémité des accotoirs eux-mêmes dépasse le « droit » de leurs consoles (fig. 25).

Une autre formule amortit l'accotoir au droit de son support, lequel ne monte plus de fond mais prend naissance au niveau de la ceinture. Les montants antérieurs affectent,

dans ce cas, la figure d'un double balustre à section quadrangulaire opposé par le pied. Le dossier de ce fauteuil se couronne d'un fronton (fig. 26), en accolade de faible flèche, décoré d'une couronne accostée de rubans, l'un des motifs préférés et d'ailleurs les plus heureux, du répertoire orne-



Fig. 27. — Méroïenne, Palais de Compiègne.

mental impérial. Les chaises longues brisées du XVIII^e siècle sont démodées. Le goût de l'antiquité commande des compositions rectilignes. On fait des canapés qui comportent deux dossiers d'égale hauteur inclinés vers l'extérieur, témoin le fameux canapé de M^{me} Récamière, ou deux dossiers inégaux; quand ces derniers sont joints par un troisième dossier qui s'incline de l'un vers l'autre, le siège ainsi formé s'appelle la *méroïenne* (fig. 27). Il est en vogue sous l'Empire.



Photo Bourdier.

Lit à dossiers droits. — Palais de Fontainebleau.
(Extrait de H. Martin : *Le Style Empire.*)

Les lits. — Les lits de l'époque impériale ont un caractère nettement particulier. Ceux du Directoire s'inspiraient encore des formes issues du style Louis XVI; leurs dossiers, cou-



Fig. 28. — Lit à dossiers droits et à montants très élevés.
Collection Luzzani, à Reims.

ronnés en fronton triangulaire à motif décoratif se flanquaient encore de colonnettes détachées. Les lits de l'époque impériale sont généralement plus nus et plus massifs. Toutefois ceux des montants des lits « de travers » qui s'appuient au mur sont notablement plus hauts et supportent soit une urne, soit un vase de bronze ou de bois bronzé (fig. 28). Parfois

la face antérieure de ces montants s'orne d'une amphore en bronze ou d'une coupe (fig. 29). L'architecture de ces lits est généralement rectiligne. Mais un autre modèle comporte deux dossiers, droits ou terminés en enroulement et reliés



Fig. 29. — Lit dit en « bateau ». Collection du Duc d'A...

par un panneau longitudinal curviligne. Cette forme s'appelle en « bateau » (fig. 29).

Nous reproduisons (Pl. X) un des plus beaux lits du Premier Empire : il meuble, dans le petit appartement de Fontainebleau, la chambre à coucher de Napoléon. Il est du modèle qui comporte de hauts montants venus de fond.

CHAPITRE IX

LA RESTAURATION

Il convient de distinguer entre les deux Restaurations. La première apparaît, au point de vue des arts du meuble, comme une époque originale, inventive, qui parfit et conduisit jusqu'à leur complet aboutissement la plupart des formules de composition élaborées sous l'Empire. La seconde, celle de Louis-Philippe, est évidemment moins créatrice. Elle reçoit les formes antérieures qu'elle subit sans les renouveler, n' imagine que les sièges dits confortables, c'est-à-dire à bois recouverts, et applique à tous ses meubles, indifféremment, les mêmes galbes un peu lourds, un peu ronds, et tout impersonnels. L'abolition des jurandes, accomplie en 1790, manifestait là ses funestes effets, sans être encore compensée, dans la mesure où la chose est possible, par l'établissement, tout récent, d'une véritable technique industrielle supérieure.

La première Restauration laisse une œuvre fort intéressante : ses meubles et ses sièges se recommandent par une composition très architecturale : amples surfaces nues de beaux bois clairs, la loupe d'orme ou, mieux, d'amboine, bien délimitées par un encadrement en relief, par une bordure de bronze, ou par une incrustation d'amarante ou de palissandre. Les lignes générales procèdent du style Empire, mais en accusant l'*intention* monumentale. Le palais de Rambouillet, Compiègne, et le musée des Arts décoratifs (Pl. XI), possèdent une série de sièges et de lits très purs et très caractéristiques. Ces formes nouvelles, la Restauration les impose aux sièges de hêtre, de noyer et d'acajou : tous se signalent par une construction qui substitue la robustesse à la grâce et le montant à section quadrangulaire aux éléments sculptés.



Photo Giraudon.

Fauteuil Restauration. Musée des Arts décoratifs.

CHAPITRE X

L'ART ÉGYPTIEN

Les Égyptiens écrivaient ou travaillaient assis sur les nattes qui couvraient le sol. Les sièges n'étaient généralement utilisés que pour les repas : c'étaient des divans à deux personnes, des fauteuils, des chaises, enfin des trônes, tous, notamment les derniers, décorés avec une grande richesse. La découverte, en 1923, du fauteuil d'apparat de Tout-Ankh-Amon a révélé l'extraordinaire somptuosité d'un art qui prodigue avec raffinement les matières rares et brillantes (lapis, turquoises, faïences) serties dans les plaques d'or du dossier, lui-même orné de bas-reliefs.

La structure des sièges égyptiens est très particulière : outre les nombreuses représentations qu'en donnent la peinture et les bas-reliefs, certaines pièces comme la chaise conservée au Louvre (fig. 30) en permettent l'étude complète. Le piétement de cette chaise très typique figure exactement les quatre membres du lion : les deux pieds du devant construits comme les deux pattes antérieures du fauve, et les deux pieds postérieurs du siège comme les membres de derrière du lion. Les griffes portent sur de courtes bases cylindriques parfois sculptées. Les dossiers, très curieusement formés, comprenaient un panneau légèrement concave, incliné, appuyé sur trois montants verticaux s'érigeant dans le prolongement des pieds postérieurs et derrière le dossier.

Les peuples méditerranéens ont fait grand usage de la polychromie rehaussée de métaux brillants. Les sièges étaient peints de couleurs vives, les dossiers généralement de rouge et de bleu, relevé d'or appliqué sur un dessous plâtreux ; les

pieds de bleu, et leurs bases cylindriques d'argent. L'incrustation était couramment employée (fig. 30 et 31).

Les fauteuils, d'un modèle que nous appellerions bergère



Photo Giraudon.

Fig. 30. — Chaise incrustée d'ivoire.
Musée du Louvre.

s'il y avait la moindre filiation entre ces sièges et les nôtres, offrent d'intéressantes particularités techniques. Tout d'abord, les panneaux latéraux qui forment les joues sont assez épais

pour que leur tranche fournisse l'accotoir. A leur base, aux deux cornes antérieures de la ceinture, les Égyptiens plaçaient un mufle de lion, parfois une tête de femme (fig. 32) dont les saillies servaient à retenir les épais coussins recouvrant le fond cordé du siège. Les pieds des fauteuils étaient reliés, à moitié de leur hauteur, par des barreaux; mais sou-

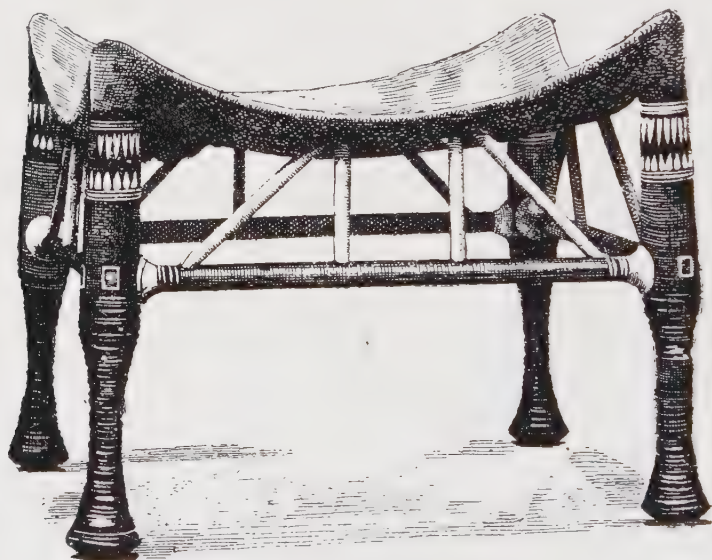


Fig. 31. — Siège bas aux pieds tournés.
British Museum, à Londres.

vent, le piétement est renforcé par un système compliqué de tiges de maintien servant de fermes : témoin celui du fauteuil de Tout-Ankh-Amon, que des flèches reliaient à la ceinture.

Ce système consolidatoire s'appliquait pareillement à certains sièges bas, sans dossier, tels que celui du British Museum (fig. 31). Un autre type de siège bas conservé au Louvre, montre un châssis constitué par les corps démesurément étirés de deux lionceaux.

Les lits égyptiens nous sont connus à la fois par les peintures de Thèbes et par les objets mêmes qu'on a trouvés dans les tombes et qu'ont recueillis les musées de Turin et du



Fig. 32. — Fauteuil de la Princesse Sit-Amen.
Musée du Caire.

H^r : 0^m77. — L^r : 0^m52. — Prof^r : 0^m54. — H^r : du siège : 0^m34.

Caire. Formés d'un cadre de bois sanglé de lanières de cuir, ces lits figurent une sorte de divan à dossier peu élevé. Comme les sièges, ils reposaient sur quatre pieds représentant les quatre pattes d'un fauve.

CHAPITRE XI

L'ART MUSULMAN

La décoration musulmane présente une double particularité. Maintenue dans des formules étroites par l'interdiction qui lui est faite de représenter la figure humaine, elle n'a d'autre ressource que d'inventer des combinaisons géométriques ou florales. Mais comme elle est prescrite à une race fort sensible, cette limitation des moyens, loin de dessécher l'inspiration des artistes, paraît avoir stimulé leur esprit créateur. La complication des rosaces, des réseaux, des entrelacs dont le dessin reste néanmoins si clair et si lisible, atteste un savoir étendu. Ces combinaisons, d'ailleurs, s'appliquent aussi bien au décor du meuble qu'à celui de la pierre, de la céramique et du tissu. C'est une manière décorative universelle.

Les sièges musulmans se caractérisent, non seulement par ce décor de leurs surfaces, mais par des compositions, qui, de la chaire au tabouret, sont issues des formes médiévales. Nos établissements chevaleresques et religieux dans le bassin méditerranéen sont évidemment les propagateurs des éléments d'inspiration dont l'art musulman n'a retenu que des silhouettes et des apparences, mais sans laisser d'en tirer profit. Le beau fauteuil marocain reproduit ici (Pl. XII) trahit d'ailleurs à la fois des influences occidentales plus récentes : Les accotoirs plats à volute sont d'un dessin qu'ont pratiqué les ^{xvi} et ^{xvii} siècles : curieux mélange d'éléments étrangers qui font un art néanmoins original. Le dossier est décoré d'incrustations et de marqueterie dont l'ornementation géométrique a pour thème l'étoile et le polygone. Sous le siège se dessinent des arcs en lambrequins.



Fauteuil de noce à Fez (Maroc). xviii^e siècle.

CHAPITRE XII

L'ART CHINOIS

Il semble qu'il faille distinguer deux catégories de sièges chinois. D'une part, ce sont des sièges massifs, très larges et



Fig. 33. — Fauteuil bas à Pékin.

peu profonds. Tel est ce siège (fig. 33) d'une exécution extrêmement soignée. Le profil de son dossier, à trois joues, est souligné par une grosse mouluration sculptée ; son piétement

est formé, comme celui de nombreux sièges chinois de consoles recourbées vers l'intérieur.

Une autre série de sièges, d'une structure beaucoup plus



Photo Girardon.

Fig. 34. — Fauteuil. Musée Guinet, à Paris.

simple, est aussi beaucoup plus commune. Les fauteuils et les chaises qui la composent comportent uniquement des traverses et des ais assemblés d'une manière quasi primitive, à tenons et mortaises. Leur décor se limite aux gueules de dragons qui terminent généralement les accotoirs et marquent les deux extrémités de la traverse du dossier (fig. 34).

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
CHAPITRE I. — Le style Louis XV.....	5 à 19
CHAPITRE II. — Le style Louis XV liégeois.....	20 et 21
CHAPITRE III. — L'Époque Louis XV en Angle- terre. Les styles Queen Anne et Chippendale.	22 à 25
CHAPITRE IV. — La transition Louis XV-Louis XVI.	26 et 27
CHAPITRE V. — Le style Louis XVI.....	28 à 39
CHAPITRE VI. Le style Louis XVI en Angleterre. Les styles Sheraton et Hepplewhite.....	40 et 41
CHAPITRE VII. — Le style Directoire.....	42 à 45
CHAPITRE VIII. — Le style Empire.....	46 à 53
CHAPITRE IX. — La Restauration.....	54 et 55
CHAPITRE X. — L'art égyptien.....	56 à 59
CHAPITRE XI. — L'art musulman.....	60 et 61
CHAPITRE XII. — L'art chinois.....	62 et 63

